PERSPECTIVA

ISBN 85-273-0732-4
9 788527 307321

Próximo lançamento
O Umbral da Sombra
Nuccio Ordine

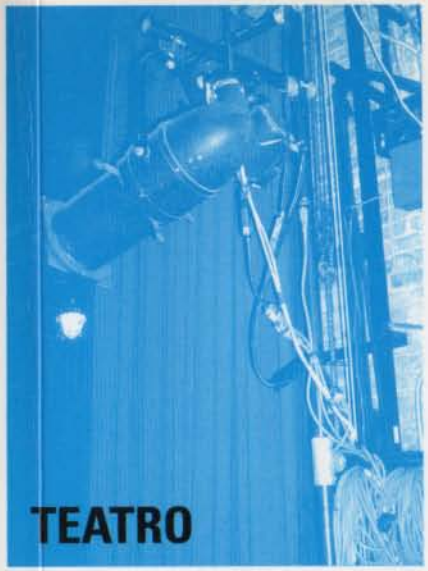
Ubersfeld tem formação em Letras.
A sua visão de teatro veio em parte desta perspectiva de base dramatúrgica e em parte das montagens que realizou com seus alunos.
O que ela faz em Para Ler o Teatro **é uma discussão sobre o texto no teatro à luz de Jakobson, Greimas, isto é, da semiologia, bem como da fenomenologia e outros parâmetros.**
Trata-se, pois, de um livro que:
• Deseja um espectador que conheça o texto teatral;
• Propõe fundamentalmente um método de "leitura de mesa" de encenadores e atores (que também pode servir aos alunos de letras e disciplinas que utilizam a dramaturgia ou elementos de sua técnicas), o que importa em alguns aspectos numa concepção teatral ligada ao método de Stanisláviski, mas que inclui também outras abordagens contemporâneas;
• Destaca a importância do texto teatral para a arte dramática, em um momento em que o texto veio a ser objeto de contestações e entrou, sob certo ponto de visto, numa crise cujos reflexos ainda se fazem sentir na cena atual;
• Dá o devido valor, até agora pouco salientado, à recepção e a seu papel formal no teatro.

estudos

para ler o teatro

a. ubersfeld

217



TEATRO

ANNE UBERSFELD

PARA LER O TEATRO

estudos
estudos
estudos

PERSPECTIVA

Título original em francês *Lire le théâtre I*

Édition originale: *Lire le théâtre I* © Éditions Belin-Paris, 1996

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Ubersfeld, Anne
Para ler o teatro / Anne Ubersfeld ; [tradução José Simões (coord.)]. — São Paulo : Perspectiva, 2005.

Título original: Lire le théâtre I.
Bibliografia.
ISBN 85-273-0732-4

1. Análise do discurso 2. Teatro - Filosofia 3. Teatro - Semiótica I. Título.

05-6326 CDD-792.014

Índices para catálogo sistemático:
1. Teatro : Linguagem e comunicação : Belas artes 792.014
2. Teatro : Semiótica : Belas artes 792.014

Direitos reservados em língua portuguesa à
EDITORA PERSPECTIVA S.A.
Av. Brigadeiro Luís Antônio, 3025
01401-000 – São Paulo – SP – Brasil
Telefax: (0--11) 3885-8388
www.editoraperspectiva.com.br
2005

Sumário

INTRODUÇÃO XI

1. TEXTO-REPRESENTAÇÃO 1
   1. Relação Texto-Representação 1
      A Oposição Texto-Representação 2
      Distinguir entre Texto e Representação 5
   2. O Signo no Teatro 8
      Da Comunicação Teatral 8
      A Definição Saussuriana de Signo 10
      Os Signos não-Verbais 10
      Representação e Códigos 12
      Observações sobre o Signo Teatral 12
      Denotação, Conotação 13
      A Tríade do Signo no Teatro 14
      O Problema do Referente 16
   3. Teatro e Comunicação 18
      Dois Conjuntos de Signos 18
      As Seis Funções 19
      O Receptor-Público 20
      A Denegação-Ilusão 21
      O Transe e o Conhecimento 27

2. O MODELO ACTANCIAL NO TEATRO 29
   1. As Grandes Estruturas 29
      Macroestruturas 30

O Superficial / o Profundo 31
Estrutura e História 31
O Caso da Narrativa Teatral 32
2. Elementos Animados: do Actante à Personagem 33
3. O Modelo Actancial 34
Os Actantes 34
O Par Adjuvante-Oponente 37
O Par Destinador-Destinatário 38
Sujeito-Objeto 42
Destinador e Sujeito: Autonomia do Sujeito? 44
A Flecha do Desejo 45
Os Triângulos Actanciais 46
Modelos Múltiplos 50
Algumas Conclusões 60
4. Atores, Papéis 61
Atores 61
Papéis 65
Procedimentos 68

3. A PERSONAGEM 69
1. Crítica da Noção de Personagem 69
A Personagem e o Sentido 69
Sobre a Personagem Textual 70
Sobre a Personagem como Lugar 71
A Personagem Sobrevive 72
2. A Personagem e seus Três Fios Condutores 74
Figuras da Personagem 75
O Indivíduo-Personagem 80
A Personagem como Sujeito de um Discurso 82
3. Procedimentos para Análise de Personagens 84
Estabelecer um Modelo Actancial 85
Personagem e Paradigmas 85
Análise do Discurso da Personagem 87
4. Teatralização da Personagem 88

4. O TEATRO E O ESPAÇO 91
1. O Lugar Cênico 92
Texto e Lugar Cênico 92
Um Espaço por Construir 93
Um Lugar Concreto 93
2. Por uma Semiologia do Espaço Teatral 95
Espaço e Ciências Humanas 95
O Signo Espacial no Teatro 97
3. O Espaço Teatral e seus Modos de Abordagem 101
Espaço e Texto 101

Texto, Espaço e Sociedade 102
Espaço e Psiquismo 103
O Espaço Cênico como Ícone do Texto 104
Espaço e Poética. Conseqüências 108
4. O Ponto de Partida Cênico 109
História e Códigos 109
O Espaço Concreto da Cena 109
5. O Espaço e o Público 110
Espaço e Percepção 110
Público e Teatralização 112
A Denegação 112
6. Os Paradigmas Espaciais 113
O Conteúdo dos Espaços Dramáticos 114
O Cênico e o Extracênico 115
Transformações 116
7. Arquitetura Teatral e o Espaço 116
8. O Objeto Teatral 117
Do Uso do Objeto 118
Como Ler o Objeto? 118
Uma Classificação Textual do Objeto 119
A Relação Texto-Representação e o Funcionamento Teatral 120

5. O TEATRO E O TEMPO 125
1. Duração e Tempo Teatral 125
A Unidade de Tempo 126
A Descontinuidade Temporal 129
Dialética do Tempo 130
O Espaço-Tempo ou a Retórica Temporal 131
2. Os Significantes Temporais 132
Os Significantes das Didascálias 134
Ritmos 134
O Discurso das Personagens 134
O Encerramento 135
A Temporalidade como Relação entre os Significantes 136
3. A Referência 137
Enquadramento 137
O Aqui Agora 138
Historicizar o Presente 139
4. Tempo e Seqüências 139
Três Momentos 140
As Grandes Seqüências 141
A Seqüência Média 144
As Microsseqüências 145

6. O DISCURSO TEATRAL 157
1. As Condições do Discurso Teatral 157
Como Definir 157
A Enunciação Teatral 158
A Dupla Enunciação 159
Discurso e Processo de Comunicação 161
2. O Discurso do *Scriptor* 162
Enunciação Teatral e Imperativo 162
Estamos no Teatro 164
O Discurso do *Scriptor* como Totalidade 166
Fala do *Scriptor*, Fala da Personagem 167
O Emissor-*Scriptor* e o Receptor-Público 168
3. O Discurso da Personagem 170
O Discurso da Personagem como Mensagem: as Seis Funções 170
A Personagem e sua Linguagem 173
Heterogeneidade do Discurso da Personagem 177
4. Diálogo, Dialogismo, Dialética 178
Diálogo e Situação de Diálogo 178
Diálogo e Ideologia 180
Propor Questões ao Diálogo 181
As Contradições 182
Os Enunciados no Diálogo 184
De Alguns Procedimentos de Análise do Diálogo 186
Algumas Observações à Guisa de Conclusão 187

Prelúdio à Representação 189

Bibliografia 193

Índice de Conceitos 197

Índice das Obras Teatrais Citadas 199

Introdução

Todo mundo sabe, ou pensa que sabe, que não se pode ler o teatro. Os professores não o ignoram e dificilmente estão livres da angústia de explicar ou tentar explicar, um documento textual cuja chave está fora dele. Os atores e os diretores pensam que sabem isso melhor do que ninguém, e vêem com certo descaso toda exegese universitária, por considerá-la inútil e maçante. Os leitores comuns também o sabem, pois cada vez que se aventuram a ler o teatro, avaliam a dificuldade de ler um texto que decididamente não parece feito para o consumo livresco. Nem todos estão familiarizados com as técnicas de performance teatral ou com a imaginação específica, necessária para inventar uma representação fictícia. E, contudo, é o que cada um faz, uma operação individual que não se justifica nem do ponto de vista teórico nem prático, por razões que logo veremos.

É preciso, então, renunciar a ler o teatro ou, então, lê-lo como um outro objeto literário? Ler o teatro de Racine como um extenso poema: *Berenice*, como uma elegia, *Fedra*, como se lê na *Eneida* de Virgílio o episódio passional de Dido; ler Musset como um autor de romances e Perdican como Fabrício? A *Torre de Nesle* como *Os Três Mosqueteiros*, e *Polieucto* como os *Pensamentos* de Pascal?

Admitamos que não se possa "ler" o teatro; apesar de tudo, porém, é preciso lê-lo, principalmente quando de alguma forma se está envolvido com a prática do teatro; amadores e profissionais, espectadores assíduos, todos vão ou voltam ao texto como a uma fonte ou a uma referência. Também lêem o teatro os amadores e os profissionais

da literatura, sobretudo na França – professores, colegiais, universitários – porque grande parte das obras clássicas francesas, da Idade Média ao século XX, são teatrais. Não há dúvida de que seria preferível estudá-las em cena, representá-las ou vê-las ser representadas. Mas a representação é instantânea, perecível; só o texto permanece. Este pequeno livro não tem outra ambição senão fornecer para a leitura do teatro algumas chaves muito simples, indicar um certo número de procedimentos de leitura. Não se trata de descobrir os "segredos" que estariam escondidos em um texto de teatro, e que poderiam ser revelados: nossa tarefa, menos ambiciosa e mais árdua, é tentar estabelecer os modos de leitura que permitem não apenas esclarecer uma prática textual muito específica, mas também mostrar, se possível, os laços que unem essa prática textual a uma outra prática, a da representação.

Não deixaremos de recorrer a esta ou àquela análise da representação e da relação texto-representação, pois que o ideal será estudar posteriormente os modos de leitura da representação[1]. A *especificidade do texto de teatro* é a primeira questão que se formula, a questão essencial; encontrar os elementos para a resposta é, talvez, escapar ao mesmo tempo do terrorismo textual e do terrorismo cênico, libertando-nos do conflito entre quem privilegia o texto literário e quem, envolvido apenas com a prática dramatúrgica, despreza a instância escritural. Nesse embate do professor com o homem de teatro, do teórico com o prático, o semiólogo não é o árbitro, mas, por assim dizer, o *organizador*. Um e outro contendedor se servem de sistemas de signos; este ou estes sistemas de signos é preciso ao mesmo tempo estudá-los e constituí-los, instituindo, então, uma verdadeira dialética entre a teoria e a prática.

Não é que desconheçamos a força da ilusão científica e positivista: a semiologia não tem a pretensão de fornecer a "verdade" do texto, mesmo que essa verdade fosse "plural", mas estabelecer o sistema ou os sistemas de signos textuais que podem permitir ao diretor, aos atores, construir um sistema significante em que o espectador concreto encontra seu lugar. O semiólogo não deve ignorar que o sentido preexiste à sua leitura, que ninguém é "proprietário" dele, nem mesmo o escritor e, muito menos, o semiólogo, que não é hermeneuta nem vedor.

O interesse da tarefa do semiólogo é fazer explodir, por meio de práticas semióticas e textuais, o discurso dominante, o discurso inculcado, aquele que interpõe, entre o texto e a representação, uma barreira invisível de preconceitos, de "personagens" e de "paixões".

Compreende-se, então, as enormes dificuldades teóricas que enfrentaremos em nossa tarefa, não apenas porque a semiologia do teatro

1. Cf. *Lire le theâtre II. L'École du spectateur,* cap. VI, 3.

está ainda balbuciando, mas porque a complexidade da prática teatral a situa na encruzilhada das grandes querelas modernas que permeiam a antropologia, a psicanálise, a lingüística, a semântica, a história.

Não há dúvida de que, do ponto de vista metodológico, a lingüística é privilegiada no estudo da prática teatral, não apenas por causa do texto, principalmente o diálogo – uma vez que a substância da expressão[2] é verbal, evidentemente –, mas também por causa da representação, haja vista a relação existente, e que devemos elucidar, entre os signos textuais e os signos da representação.

Gostaríamos que este pequeno trabalho, que tenta esclarecer modestamente um campo difícil, prestasse serviço a toda uma série de leitores:

- ao pessoal de teatro primeiramente, encenadores que nele irão ver em grande parte a sistematização de suas práticas espontâneas ou calculadas; "dramaturgos" no sentido alemão do termo, cuja tarefa, propriamente semiológica, é justamente fazer do texto teatral uma leitura que se projeta em uma representação eventual;
- aos atores desejosos de opor, a qualquer tirania real ou provável do encenador, a liberdade que traz o saber, ou então preocupados em servir uma criação com a contribuição decisiva de uma leitura renovada;
- aos colegiais, aos universitários, aos professores irritados ou perturbados pela inadequação de métodos de análise tradicionais ao texto teatral, mas ao mesmo tempo sensíveis às dificuldades da poética ou da análise da narrativa, diante de um objeto literário, cujas estruturas são mais densas do que as de um texto poético, e ainda menos lineares que as de uma narrativa;
- enfim, a todos os apaixonados por teatro, que buscam, entre o que lêem e o que gostam de ver no palco, uma mediação, necessária e difícil.

O próprio formato desta obra inviabiliza uma formulação completa e uma discussão aprofundada dos múltiplos problemas que se colocam ao leitor de teatro; nosso trabalho se contenta em designar o lugar de problemas, que ele não pode resolver nem mesmo formular com rigor (como, por exemplo, o da relação comunicação-expressão, signo-*stimulus*, ou o da não-arbitrariedade do signo teatral).

São conhecidas as restrições, às vezes legítimas, que se podem fazer a toda semiologia. Em primeiro lugar, ela obliteraria a história;

2. Cf. as distinções de Louis Hjelmslev em *Le langage* entre forma e matéria da expressão, forma e matéria do conteúdo. Cf. Christian Metz, *Langage et cinéma* (Em português, *Linguagem e Cinema*).

mas não é porque a semiologia é um refúgio cômodo, para quem quer suprimir a história, que ela não pode mostrar nos signos produtos historicamente determinados: "Os signos são em si mesmos conhecimentos sociais generalizados no mais alto grau. As armas e as insígnias, por exemplo, se relacionam emblematicamente com a estrutura integral da sociedade"[3]. Em segundo lugar, ela "formalizaria" o texto e não mais permitiria sentir suas belezas; tal argumento, irracionalista, é desmentido pela psicologia da percepção estética, pois uma leitura mais refinada da multiplicidade de tramas é um elemento lúdico, portanto, de prazer estético, além de permitir ao espectador uma atitude criativa de decodificação dos signos, de construção do sentido. Enfim, ela não se interessa pela psicologia; sem dúvida, ela dá um basta ao discurso "psicologizante" sobre a personagem, pondo fim à autocracia de uma eterna psicologia da Pessoa humana, mas permite talvez conceder um lugar ao funcionamento psíquico do teatro para o espectador, isto é, à função psicossocial da representação teatral.

Toda reflexão sobre o texto teatral depara obrigatoriamente com a problemática da representação; um estudo do texto apenas pode identificar-se com os prolegômenos, no ponto de partida, necessário mas não suficiente, dessa prática totalizante que é a do teatro concreto.

3. Speze-Voigt, "Alternative sémiotique", em *Sémiotique. Recherches internationales*, Cahier n. 81, p. 20.

1. Texto-Representação

1. RELAÇÃO TEXTO-REPRESENTAÇÃO

O teatro é uma arte paradoxal. Pode-se ir mais longe e considerá-lo a própria arte do paradoxo, a um só tempo produção literária e representação concreta; arte a um só tempo eterna (indefinidamente reprodutível e renovável) e instantânea (nunca reprodutível como idêntica a si mesma): arte da representação que é de um dia e nunca a mesma no dia seguinte; quando muito, arte feita para uma única representação, resultado único, como queria Antonin Artaud em *O Teatro e seu Duplo*. Arte do *hoje*, representação de amanhã, que se pretende a mesma de ontem, interpretada por homens que mudaram diante de novos espectadores; a encenação de dez anos atrás, por mais qualidades que tenha apresentado, está hoje tão morta quanto o cavalo de Rolando. Mas o texto, esse é, pelo menos teoricamente, intangível, fixado para sempre.

Paradoxo: arte do refinamento textual, da mais alta e complexa poesia, de Ésquilo a Jean Genet ou Koltès, passando por Racine ou Victor Hugo – arte da prática ou de uma prática de grandes rasgos, de grandes signos, de redundâncias: é arte para ser vista, compreendida por todos. Aqui também se abre um abismo entre o texto – que pode ser objeto de uma leitura poética infinita –, e o que pertence à representação, de leitura imediata.

Paradoxo: arte de um só, o "grande criador" – Molière, Sófocles, Shakespeare – mas que exige, tanto ou mais que o cinema, o concurso

ativo, criativo, de muitas outras pessoas, isso sem considerar a intervenção direta ou indireta dos espectadores. Arte intelectual e difícil, que só se realiza plenamente no instante em que o espectador plural, de multidão que era, converte-se em público, cuja unidade é pressuposta, com todas as mistificações que isso implica; Victor Hugo via no teatro o instrumento capaz de conciliar as contradições sociais: "A transformação da multidão em povo [pelo teatro], profundo mistério!" (*Littérature et philosophie mêlées*). Mas Brecht, ao contrário, vê o teatro enquanto instrumento para uma conscientização capaz de dividir profundamente o público, aprofundando assim suas contradições internas.

Mais que qualquer outra arte – daí sua situação perigosa e privilegiada –, o teatro, pela articulação texto-representação, e mais ainda pela importância do investimento material e financeiro, expõe-se como *prática social*, cuja relação com a produção nunca é abolida, nem quando, por momentos, aparece esmaecido, e quando um trabalho mistificador o transforma, por conveniência da classe dominante, em simples instrumento de diversão. *Arte perigosa:* direta ou indireta, econômica ou policial, a censura – às vezes sob a forma particularmente perversa da autocensura – o mantém sempre sob controle.

Arte fascinante pela *participação* que exige, participação cujo sentido e função não são claros e que teremos que analisar; participação física e psíquica do ator, participação física e psíquica do espectador (cujo caráter ativo veremos). O teatro apresenta-se como arte privilegiada, de importância capital, pois mostra, melhor que todas as outras, de que modo o psiquismo individual investe-se numa relação coletiva. O espectador nunca está só: seu olhar, ao mesmo tempo que abrange o espetáculo, abrange também os outros espectadores, de cujos olhares por sua vez torna-se alvo. Psicodrama e revelador das relações sociais, o teatro maneja ao mesmo tempo esses dois fios paradoxais.

A Oposição Texto-Representação

A primeira contradição que encerra a arte do teatro é a *oposição texto-representação*.

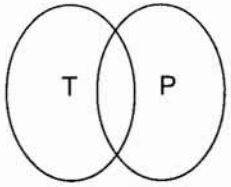
Com efeito, a semiologia do teatro deve considerar o conjunto do discurso teatral "como lugar integralmente significante (= forma e substância do conteúdo, forma e substância da expressão)"[1] – é a definição de Christian Metz para o discurso cinematográfico[2], definição que se pode, sem forçar, aplicar ao discurso teatral. Mas recusar a distinção texto-representação produz todo tipo de confusão, uma vez que os instrumentos conceituais requeridos para a análise de um e de outro não são os mesmos.

1. Distinções de L. Hjelmslev.
2. *Langage et cinéma*, p. 13 (em português, *Linguagem e Cinema*, p. 19).

A prática clássica

A primeira atitude possível é a atitude clássica "intelectual" ou pseudo-intelectual que privilegia o texto e vê na representação apenas a expressão e a tradução do texto literário. A tarefa do diretor consistiria, pois, em "traduzir para uma outra língua" um texto, com a obrigação de ser-lhe "fiel" ao máximo. Tal atitude supõe a idéia de *equivalência semântica* entre o texto escrito e sua representação; só mudaria a "matéria da expressão", no sentido hjelmsleviano do termo, enquanto conteúdo e forma da expressão permanecem idênticos ao passar do sistema de signos-texto ao sistema de signos-representação.

Ora, essa equivalência corre o sério risco de ser uma ilusão: o conjunto dos signos visuais, auditivos, musicais criados pelo encenador, decorador, músicos, atores, constitui um sentido (ou uma pluralidade de sentidos) que vai além do conjunto textual. Reciprocamente, na infinidade de estruturas virtuais e reais da mensagem (poética) do texto literário, muitas desaparecem ou não podem ser captadas, apagadas que estão pelo sistema próprio da representação. Muito mais: mesmo se, numa hipótese impossível, a representação "dissesse" todo o texto, o espectador não ouviria o texto na íntegra, pois uma boa parte das informações é apagada. A arte do encenador e do ator consiste, em grande parte, na escolha daquilo que *não é preciso fazer ouvir*. Não se pode, pois, falar de equivalência semântica: se T é o conjunto dos signos textuais, e P o conjunto dos signos representados, estes dois conjuntos têm uma intersecção variável para cada representação:



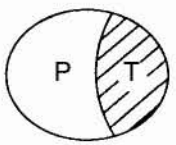
Dependendo do modo de escritura e de representação, a coincidência dos dois conjuntos será mais ou menos estreita, constituindo um meio interessante para estabelecer a distinção entre os diferentes tipos de relações texto-representação.

A atitude que consiste em privilegiar o texto literário como o primordial identifica-se com a ilusão de uma coincidência (na realidade jamais realizada) entre o conjunto dos signos do texto e o dos signos representados. E se essa coincidência, mesmo impossível, ocorresse, ainda assim deixaria sem resposta a pergunta se a representação só funciona enquanto sistema de signos.

O principal perigo dessa atitude reside certamente na tentação de congelar o texto, de sacralizá-lo a ponto de bloquear todo o sistema da representação e a imaginação dos "intérpretes"[3] (encenadores e atores); reside mais ainda na tentação (inconsciente) de vedar as fissuras do texto, de lê-lo como um bloco compacto que só pode ser *reproduzido* com o concurso de outros instrumentos, proibindo toda *produção* de um objeto artístico. O maior perigo consiste em privilegiar não o texto, mas *uma* leitura particular do texto, histórico, codificado, e que o fetichismo textual permitisse eternizar; em vista das relações (inconscientes, mas poderosas) que se estabelecem entre um texto de teatro e suas condições históricas de representação, esse privilégio concedido ao texto levaria, por vias estranhas, a privilegiar os hábitos codificados de representação, ou por outra, a impedir qualquer avanço da arte cênica. Assim, atores e encenadores tradicionais imaginavam seguramente estar defendendo a integridade e a pureza do *texto* de Molière ou de Racine, quando na verdade estavam apenas defendendo uma leitura codificada desses autores, e mais ainda, um modo bem determinado de representação. Vê-se não somente como o privilégio concedido ao texto corre o risco de esterilizar o teatro, mas, também, por que é tão necessário distinguir claramente no fato-teatro, o que é *característico do texto* daquilo que é *próprio da representação*. Se não se fizer esta distinção, será impossível analisar suas relações e seu *trabalho* comum. É a falta de distinção de texto-representação, que permite paradoxalmente aos defensores do primado do texto reverter sobre este último o *efeito* da representação.

Contra o texto

A outra atitude, muito mais comum na prática moderna ou da "vanguarda" do teatro, é a recusa, por vezes radical, do texto: o teatro reside inteiramente na cerimônia que se realiza diante ou no meio dos espectadores. O texto é apenas um dos elementos da representação, e talvez o menor. Teríamos então algo como:



a parte T poderia ser tão reduzida quanto possível e até mesmo desaparecer. É a tese de Artaud, certamente não como ele a enunciou, mas como ela foi freqüentemente mal entendida, enquanto recusa radical

3. Que preferimos denominar "pessoal de teatro" ou "artistas".

do teatro de texto[4]. É uma forma de ilusão inversa e simétrica da precedente e que nos obriga a examinar mais atentamente a noção de texto no teatro em suas relações com a representação.

Distinguir entre Texto e Representação

A razão principal das confusões que se estabelecem nas análises de semiologia teatral origina-se da recusa em distinguir o que é próprio do texto e o que é próprio da representação. A obra de André Helbo, que contém tantas contribuições importantes, tem o título usurpado de *Semiologia da Representação* quando na verdade o essencial do trabalho aborda o texto teatral.

Signos verbais e signos não-verbais

Não é possível examinar com os mesmos instrumentos os signos textuais e os signos não-verbais da representação: a sintaxe (textual) e a *proxêmica*[5] são abordagens diferentes do fato teatral, abordagens que é bom não confundir de início, mesmo e principalmente se for preciso ulteriormente mostrar suas relações.

Confusão que se instala no âmago da noção de teatralidade tal como a define Barthes no célebre texto de *Ensaios Críticos*: "O que é a teatralidade? É o teatro menos o texto, é uma densidade de signos e de sensações que se constrói em cena a partir do argumento escrito". Definição que não deixa de ser confusa. Onde se situa a teatralidade assim definida? É preciso então expulsá-la do texto para reservá-la à representação? O texto seria então simples prática escritural passível de uma leitura "literária", enquanto a teatralidade seria o atributo da representação.

Recorramos a um certo número de dados:

a. O texto de teatro está presente no interior da representação sob a forma de voz, de *phoné*; tem uma dupla existência: primeiro precede a representação, em seguida a acompanha.

b. Em compensação, é verdade que sempre se pode ler um texto de teatro como não-teatro, que não há nada num texto de teatro que impeça de lê-lo como um romance, de ver, nos diálogos, diálogos de romance, nas didascálias, descrições; sempre se pode romancear uma

4. Cf. a notável análise de J. Derrida, "La Parole soufflée", em *L'Écriture et la différence*, em que ele mostra como a tentativa de Artaud é, a propósito do texto de teatro, uma passagem no limite. Note-se que a materialidade do texto está também na linguagem (*phoné*). (Em português: "A Palavra Soprada", em *A Escritura e a Diferença*, pp. 107-147).

5. Estudo das relações entre os homens baseadas na distância física. Cf. Edward T. Hall, *Le langage silencieux*, e *La dimension cachée*.

peça como se pode inversamente teatralizar um romance: "pode-se fazer teatro de tudo" diz Vitez, construindo *Catarina* com *Les Cloches de bâle* de Aragon. Isto porque se pode realizar com o texto romanesco um trabalho de transformação textual análogo e de sentido inverso àquele que se executa ao construir a *fábula* da peça como uma espécie de narrativa romanesca[6], fazendo abstração da teatralidade.

Partimos do pressuposto de que há, no interior do texto de teatro, matrizes textuais de "representatividade"; que um texto de teatro pode ser analisado de acordo com procedimentos (relativamente) específicos que iluminam os núcleos de teatralidade no texto. Essa especificidade não é tanto do texto, mas da leitura que dele se pode fazer. Ao se ler Racine como um romance, a inteligibilidade do texto raciniano se perde.

Acrescentemos este ponto de que trataremos posteriormente: há, na escritura teatral, e mais precisamente em seus pressupostos, uma *especificidade* que temos de apreender; especificidade essa que a adaptação de um texto poético ou romanesco para a cena é obrigada a considerar.

Os componentes do texto teatral

O que é um texto de teatro? Ele é composto de duas partes distintas, mas indissociáveis: o *diálogo* e as *didascálias* (ou indicações cênicas ou direção de cena). A relação textual diálogo-didascálias é variável de acordo com as épocas da história do teatro. Às vezes inexistentes ou quase (mas plenas de significação quando existem)[7], as didascálias podem ocupar um espaço enorme no teatro contemporâneo. Em Adamov e Genet, em que o texto didascálico é de uma importância, de uma beleza, de uma significação extremas: em *Ato sem Palavras* de Beckett, o texto é composto unicamente de uma imensa didascália.

Mesmo quando parecem inexistentes, o lugar textual das didascálias nunca é nulo, pois elas abrangem o *nome das personagens*, não apenas na lista inicial, mas no interior do diálogo, e as *indicações de lugar*; respondem às perguntas *quem*? e *onde*? O que as didascálias designam, pertence ao contexto da comunicação; determinam, pois, uma *pragmática*, isto é, as condições concretas de uso da fala: constata-se como o texto das didascálias prepara o emprego de suas indicações na representação (onde não figuram como *falas*).

6. No programa da representação de *O Casamento do Pequeno-Burguês*, de Brecht, dirigida por Vincent e Jourdheuil (1973-1974), o nome de cada personagem vinha acompanhado de uma biografia "romanceada".

7. Jamais foram nulas, bem entendido, mas os autores não julgavam útil preservar suas marcas. Em Shakespeare, não há na primeira edição; aparecem nas seguintes, mas *extraídas do texto*.

A distinção lingüística fundamental entre o diálogo e as didascálias tem a ver com a enunciação, isto é, com a pergunta *quem fala?* No diálogo, é este ser de papel que chamamos de *personagem* (distinta do autor); nas didascálias, é o próprio autor que:

a. nomeia as personagens (indicando a cada momento *quem fala*) e atribui a cada uma *um lugar para falar* e uma *parte do discurso*;

b. indica os gestos e as ações das personagens, independentemente de qualquer discurso.

Essa distinção é fundamental porque permite ver como o autor *não se diz* no teatro, mas escreve para que *um outro* fale em seu lugar – e não somente um outro, mas uma coleção de *outros* numa série de réplicas. O texto de teatro não pode jamais ser entendido como confidência, ou mesmo como expressão da "personalidade", dos "sentimentos" e dos "problemas" do autor, pois todos os aspectos subjetivos são expressamente remetidos a outros locutores. Primeiro traço distintivo na escritura teatral: ela nunca é subjetiva, na medida em que, por sua própria vontade, o autor recusa-se a falar em seu próprio nome; a parte textual cujo sujeito é o autor é constituída apenas pelas *didascálias*. O diálogo é sempre a voz de um outro – e não somente a voz de um outro, mas de muitos *outros*. Se fosse possível decifrar, por meio de determinado procedimento hermenêutico, a voz do sujeito que escreve, ocorreria uma superposição de todas as vozes, pois o problema "literário" da escritura de teatro está na superposição da palavra do *eu* pela palavra do outro, corolário de uma recusa de *se dizer*[8].

Trabalho textual da representação

Tal como se apresenta, impresso ou manuscrito, entre as páginas de um livro ou de um caderno, o texto de teatro possui um certo número de características:

a. sua matéria de expressão é lingüística (a da representação é múltipla, verbal ou não-verbal);

b. ele se diz diacronicamente, de acordo com uma *leitura linear*, em oposição ao caráter sincrônico dos signos da representação; o texto literário supõe uma leitura segundo a ordem do tempo (ainda que a releitura ou o recuo inverta essa ordem), enquanto a percepção do que é representado supõe da parte do espectador a organização espaço-temporal de signos múltiplos e simultâneos.

8. Se a isso contrapuserem a escritura *objetiva* do Nouveau roman, por exemplo, diremos que a escritura romanesca não pode apagar a marca subjetiva do sujeito *que escreve*, *recobrindo*-a com uma outra marca subjetiva. Ver no capítulo "O Discurso Teatral", uma abordagem um pouco menos sumária desse problema da "objetividade" no teatro.

Daí a necessidade, para a representação, de uma prática, de um trabalho sobre a matéria textual, que é ao mesmo tempo trabalho sobre outros materiais significantes. Mas o trabalho sobre o texto pressupõe, por uma espécie de reciprocidade, também a transformação *em texto*, pelo pessoal de teatro, dos signos não-lingüísticos. Daí a presença, ao lado do texto do autor (em princípio impresso ou digitado), que chamamos T, de um outro texto, *de encenação*, que chamamos T', ambos evidentemente distintos de P, a representação:

$$T + T' \rightarrow P$$

É evidente que, como todo texto literário, e mais ainda, por razões óbvias, o texto de teatro é *lacunar*, e assim T' inscreve-se nas lacunas de T. O exemplo mais simples demonstrará a importância de tais lacunas textuais e sua necessidade para a representação: não somente nada sabemos da idade ou do aspecto físico ou das opiniões políticas ou do passado de personagens tão nitidamente caracterizadas quanto Alceste ou Philinte, mas, se tomarmos a primeira réplica, o comecinho da cena com Alceste-Philinte que abre a peça *O Misantropo*, perceberemos que nada sabemos da *situação contextual*: as duas personagens *já estão lá,* no lugar cênico, ou estão chegando? Como chegam? Estão correndo? Quem vai atrás e como? Tantas perguntas que suscita esse texto teatral necessariamente lacunar, e que, se não o fosse, não poderia nem mesmo ser representado; a representação *deverá dar as respostas* a essas perguntas.

Um trabalho *textual* é necessário para produzir as respostas: é o trabalho do caderno de encenação, escrito ou não; oral ou escrito, um texto T' interpõe-se necessariamente, servindo de mediador entre T e P, mas por natureza assimilável a T e radicalmente diferente de P, cuja matéria e códigos são de outra ordem; a parte lingüística do fato teatral é composta pelos dois conjuntos de signos de T + T'.

2. O SIGNO NO TEATRO

Da Comunicação Teatral

Na medida em que se define uma linguagem como um sistema de signos destinados à comunicação, fica claro que o teatro não é uma linguagem, que não existe, a bem dizer, a linguagem teatral. Do mesmo modo que Christian Metz nega que haja um "signo cinematográfico", não se pode falar, rigorosamente, de "signo teatral": não há elemento passível de ser isolado na representação teatral que seja o equivalente dos signos lingüísticos com seu duplo caráter arbitrário

(relativo) e de dupla articulação (em morfemas e em fonemas)[9]. Em conseqüência, toda identificação do processo teatral com um processo de comunicação (emissor-código-mensagem-receptor) expõe-se a ataques de que G. Mounin tornou-se o intérprete apaixonado[10].

Entretanto, é preciso notar:

1. que o *texto* teatral, se não é uma linguagem autônoma, é passível de análise como qualquer outro objeto de código lingüístico de acordo com:
a. as regras da lingüística,
b. o processo de comunicação, já que tem incontestavelmente um emissor etc.;

2. que a *representação* teatral é um conjunto (ou um sistema) de signos de natureza diversa que depende, se não totalmente, pelo menos parcialmente, de um processo de comunicação, uma vez que comporta uma série complexa de *emissores* (numa ligação estreita entre si), uma série de *mensagens* (em ligação estreita e complexa entre si, de acordo com códigos extremamente precisos), um *receptor* múltiplo, mas situado num mesmo lugar. Que o receptor não possa, em regra geral, responder de acordo com o mesmo código, como nota Georges Mounin, não significa absolutamente que não haja comunicação. A uma mensagem emitida em morse ou numa linguagem cifrada pode muito bem corresponder uma resposta por gesto, em linguagem comum, ou resposta nenhuma. A identidade dos códigos ida e volta não é, pois, de modo nenhum uma condição absoluta da comunicação.

Se é verdade que a comunicação não constitui a totalidade da função da representação, e que não se pode negligenciar nem a expressão nem aquilo que Georges Mounin denomina *stimulus*[11], é entretanto possível tentar analisar como pode organizar-se a relação texto-representação, partindo da hipótese do fato teatral como relação entre dois conjuntos de signos, verbais ou não-verbais.

9. Somente o *corpo* do ator possa talvez ser considerado um sistema de signos "articulado" em partes e cuja relação significante/significado é relativamente arbitrária.

10. Cf. G. Mounin, *Introduction à la sémiologie*.

11. A existência de *stimuli* não é própria do teatro nem do espetáculo. Muitos signos captados no processo de comunicação funcionam a um só tempo como signos e como *stimuli*; o signo (ou mais precisamente o sinal) *perigo* é entendido como signo, mas pode também nos obrigar a correr a toda velocidade. Por exemplo, na literatura erótica, o sistema das cores é ao mesmo tempo um conjunto de signos inteligíveis e de *stimuli*.

A Definição Saussuriana de Signo

Pedimos desculpas por retomar sumariamente noções bem conhecidas, mas cuja omissão prejudicaria, para os leitores, a clareza de nossa proposta. Sabemos que, para Saussure, o signo é um elemento significante composto de duas partes praticamente indissociáveis, mas passíveis de separação legítima e metodologicamente (do mesmo modo que um sistema isolado não existe no mundo e que se pode ainda assim estudar as leis, termodinâmicas, por exemplo, de um sistema isolado): o *significante Sa* ou *S* e o *significado So* ou *s*[12].

Uma característica do signo lingüístico é sua relativa *arbitrariedade*, isto é, a ausência de relação visível, de "semelhança" entre o significante e o significado, ou mais exatamente semelhança entre o significante e o referente: a palavra *cadeira* não se parece com uma cadeira.

Outra de suas características é a *linearidade*, isto é, o fato de que os signos lingüísticos são decodificados sucessivamente na ordem do tempo.

O terceiro elemento da tríade do signo é o *referente* do signo ou, dito de outro modo, o elemento ao qual remete o signo no processo de comunicação, e que não se pode remeter sem precaução a um objeto no mundo: existem referentes imaginários. Assim, o signo cadeira tem como significante o morfema *cadeira* (escrito ou oral), como significado o conceito de cadeira, e como referente a possibilidade ou a existência de um objeto cadeira (mas não necessariamente um objeto cadeira no mundo).

Os signos do conjunto textual T + T' no teatro correspondem a esta definição e são, pois, sujeitos a um tratamento lingüístico.

Os Signos não-Verbais

Apresentaremos aqui algumas definições, sem entrar nas discussões que estes termos suscitam.

Luis Prieto distingue os signos não-intencionais que ele denomina *índices* (a fumaça é índice de fogo) e os signos intencionais, que ele denomina *sinais* (a mesma fumaça pode *sinalizar* minha presença na floresta, se este for o código de reconhecimento convencionado). Verbais ou não-verbais, os signos podem ser *índices* ou *sinais*: posso indicar ou sinalizar por meio da palavra ou de qualquer outro meio (o

12. A comparação que Saussure faz é a da folha de papel, indivisível na sua espessura, mas que possui direito e avesso, independentes (é a *arbitrariedade do signo*), mas indissociáveis. Hjelmslev prolongou esta distinção opondo plano da expressão e plano do conteúdo, distinção refinada em:
- forma/substância da expressão,
- forma/substância do conteúdo.

gesto etc.). No campo da representação, os signos, verbais ou não, são em princípio todos *sinais*, na medida em que são teoricamente todos *intencionais*; o que não os impede de serem também *índices* (de outra coisa que não de seu denotado principal)[13]; o que não impede a presença de uma multidão de signos índices que podem não ser considerados, voluntariamente, pelo encenador ou pelo ator, e que, no entanto, funcionam.

A terminologia de Peirce classifica os signos em *índices, ícones* e *símbolos*: o *índice* está numa relação de contigüidade com o objeto (por exemplo, fumaça-fogo) ao qual remete; o *ícone* mantém uma relação de semelhança com o objeto denotado (semelhança em certos aspectos, como é o caso do *retrato*).

Essas noções são objeto de controvérsia. Luis Prieto, por exemplo, mostra em *Messages et signaux* que o índice, em vez de marcar uma relação óbvia, implica num trabalho de classificação em função de uma classe mais geral, "o universo do discurso". Assim, o branco é signo de luto no universo sociocultural da Ásia. O ícone é questionado também por Umberto Eco[14], que observa que as "semelhanças" entre o ícone e o objeto são fortemente suspeitas.

Quanto ao *símbolo*, segundo Pierce, trata-se de uma relação preexistente e submetida às condições socioculturais entre dois objetos; por exemplo, o lírio e a brancura ou a inocência.

É evidente que todo signo é mais ou menos, ao mesmo tempo, ícone, índice e símbolo de acordo com seu funcionamento e o uso que se faz dele, tanto ou mais do que por sua natureza: quem poderá nos dizer, a respeito do preto, cor das roupas de luto no Ocidente (na Ásia é o branco), se se trata de ícone, índice ou símbolo? Pode-se dizer de maneira geral que no campo da literatura o índice, *mais* do que remeter à diégese, serve para anunciar ou articular os episódios do relato. O ícone funciona como "efeito de real" e como *stimulus*. Da simbólica do signo nos ocuparemos mais adequadamente quando tratarmos do objeto teatral.

Desnecessário dizer que todo signo teatral é simultaneamente índice e ícone, às vezes símbolo: ícone, pois o teatro é de certo modo a produção-reprodução das ações humanas[15]; índice, pois todo elemento da representação insere-se numa seqüência em que adquire sentido; o traço mais inocente, o mais aparentemente gratuito tende a ser captado pelo espectador como índice de elementos futuros, mesmo que a expectativa venha a ser frustrada.

13. Pode-se dizer que os índices remetem também a *conotações*, isto é, a significações secundárias; ver pp. 13-14.

14. Umberto Eco, *La structure absente*, p.174 e ss. (Em português, *A Estrutura Ausente*, pp. 99 e ss.).

15. Pode-se dizer que no teatro os ícones são signos que servem à representação das coisas, signos de valor paradigmático: são como substitutos das coisas. São a própria origem da *mímesis* teatral: o ator é o ícone de uma personagem.

Representação e Códigos

A representação é constituída por um conjunto de signos verbais e não verbais: a mensagem verbal figura no interior do sistema da representação com a matéria de expressão que lhe é própria, que é acústica (a voz). A ela acrescentam-se todos os *códigos* que favorecem a decodificação dos signos não-verbais: os códigos visuais, musicais, proxêmicos etc. Na representação, toda mensagem teatral requer, pois, para ser decodificada, uma multidão de códigos, o que permite ao teatro, aliás paradoxalmente, ser ouvido e entendido mesmo por aqueles que não dominam *todos* os códigos: pode-se entender uma peça sem entender as alusões nacionais ou locais, ou sem captar um código cultural complexo ou em desuso. É claro, por exemplo, que os grandes senhores ou os lacaios que assistiam às representações de Racine não compreendiam nada das alusões mitológicas, por serem uns e outros perfeitos ignorantes; os espectadores parisienses que viram (e adoraram) as representações de *Il Campiello*, de Goldoni, montado por Giorgio Strehler (1973), não entendiam o dialeto vêneto; e muitos deles não tinham condições de perceber as referências à pintura veneziana, a Guardi em particular; sobravam todos os outros códigos, que permitiam uma compreensão suficiente dos signos.

A isto é preciso acrescer os códigos propriamente teatrais, e de início aquele que pressupõe uma "relação de equivalência" entre os signos textuais e os da representação. Pode-se considerar como código teatral por excelência aquele que se oferecer como "um repertório de equivalências[16]", ou uma "regra de equivalência termo a termo entre dois sistemas de oposição". Este código teatral é tão maleável, mutável e dependente das culturas quanto o código da língua: como os sistemas fixos de equivalência entre uma fala (representando uma situação) e um gesto no *nô* japonês.

Observações sobre o Signo Teatral

Em vista do número de códigos que funcionam na representação teatral, o signo do teatro é uma noção complexa que põe em jogo não somente uma coexistência, mas também uma superposição de signos.

Todo sistema de signos pode ser lido segundo dois eixos: o eixo das substituições ou *eixo paradigmático*, e o eixo das combinações ou *eixo sintagmático*. Dito de outro modo, a cada instante da representação tem-se a possibilidade de *substituição* de um signo por outro, cada um deles fazendo parte do mesmo paradigma; por exemplo, pode-se substituir a presença real de um inimigo, no decorrer de um conflito,

16. Umberto Eco, *La structure absente*, p. 56. (*A Estrutura Ausente*, p. 58)

por um objeto que é o emblema ou por uma outra personagem que faz parte do mesmo paradigma *inimigo*. É a isso que se deve a maleabilidade do signo teatral e a possibilidade de substituição de um signo de um código, por um signo de um outro código; as *lágrimas* na *Fedra* encenada por Vitez em 1975 eram figuradas (substituídas) por uma bacia cheia d'água em que os atores lavavam seus rostos. O *eixo sintagmático* compreende o encadeamento da seqüência de signos, e compreende-se como é possível – sem propriamente romper o encadeamento –, graças a uma substituição, fazer contracenarem ambos os códigos, fazer o relato passar de um tipo de signos a um outro.

Compreende-se como o *empilhamento vertical* dos signos simultâneos na representação (signos verbais, gestuais, auditivos etc.) favorece um jogo singularmente maleável em ambos os eixos: paradigmático e sintagmático. Daí a possibilidade, para o teatro, de dizer muitas coisas ao mesmo tempo, de construir várias narrativas simultâneas ou entrelaçadas. O empilhamento de signos permite o contraponto.

Conseqüentemente:

1. A noção de *signo* perde em precisão e não se pode determinar um signo mínimo: não é possível estabelecer uma unidade mínima da representação, que seria como um corte no tempo, escalonando verticalmente todos os códigos; um dado signo é pontual, efêmero (um gesto, um olhar, uma palavra), um outro pode prolongar-se ao longo da representação (um componente de cenário ou uma indumentária). O trabalho de desembaraçar os múltiplos fios dos signos codificados, só pode ser feito recorrendo-se a unidades variáveis segundo os códigos. Isso abordaremos ao analisar as microsseqüências do texto dramático.

2. Todo signo teatral, ainda que pouco indicial e puramente icônico, é passível de uma operação que denominarei "re-semantização"; todo signo, ainda que acidental, funciona como uma pergunta dirigida ao espectador e exige uma ou várias interpretações; um simples *stimulus* visual, uma cor por exemplo, adquire sentido por sua relação paradigmática (reduplicação ou oposição) ou sintagmática (relação com outros signos na seqüência da representação), ou por seu simbolismo. Aqui também, as oposições signo-*stimulus*, índice-ícone, são sempre superadas pelo próprio funcionamento da representação: o traço distintivo do teatro é o de saltar a barreira das oposições.

Denotação, Conotação

Compreende-se bem que a principal dificuldade na análise do signo teatral esteja ligada à sua *polissemia*. Esta polissemia se deve, é óbvio, à presença de um mesmo signo nos conjuntos originários de

códigos diferentes, embora em cena presentes conjuntamente; por exemplo, um certo detalhe colorido de uma indumentária é em princípio elemento visual de um quadro cênico, mas inscreve-se também numa simbólica codificada das cores; faz parte também da indumentária de uma personagem, remetendo, por exemplo, ao lugar social da mesma ou a seu funcionamento dramático; pode ainda esse detalhe marcar a relação paradigmática de seu usuário com uma outra personagem em cuja indumentária ele também figura. A polissemia está associada sobretudo a esse processo de constituição do sentido: ao lado do sentido principal, dito denotativo (ligado em geral à fábula principal), sentido em geral "óbvio", todo signo (verbal ou não-verbal) leva consigo significações outras, distantes da primeira[17]. Assim, "o homem vermelho" de que fala Marion de Lorme na peça homônima de Victor Hugo, denota o cardeal de Richelieu (mas também a cor de sua indumentária); ele denota a função cardinalícia, o poder de um quase rei, a crueldade de um carrasco (vermelho = sangue). Essas conotações estão associadas ao contexto sociocultural: o vermelho conota não somente a cor da roupa do cardeal, mas também o sangue e a crueldade (em russo, ele conota unicamente a beleza, mas após a Revolução de Outubro, conota também a revolução); na Ásia, o branco conota não a inocência, mas o luto e a morte; na Índia, uma mulher vestida de branco não é uma virgem, mas uma viúva. Mas talvez possamos evitar a noção de conotação, no que diz respeito ao signo teatral, na medida em que se pode substituir a oposição denotação-conotação pela noção de pluralidade de códigos que sustenta uma enorme quantidade de redes textuais representadas. Isso explicaria a possibilidade de privilegiar na representação uma rede secundária, pois a rede principal é a que se ajusta à fábula principal. Falta ainda determinar a fábula principal: tarefa do leitor-dramaturgo e do encenador. O interesse e a especificidade do teatro residem precisamente na possibilidade, sempre presente, de privilegiar um sistema de signos, de fazer as redes contracenarem umas contra as outras, e assim fazer o mesmo texto-partitura produzir um jogo de sentido cujo equilíbrio final é diferente.

A Tríade do Signo no Teatro

A partir do pressuposto semiológico (a existência de dois sistemas de signos no teatro, um verbal, o do texto T, e outro verbal/não-verbal, o da representação P), deduzimos um certo número de conseqüências sobre as relações entre T e P. Sendo T o conjunto dos

17. Em Hjelmslev, as conotações são o *conteúdo* de um plano de expressão que é o conjunto dos signos denotativos (análise retomada por Roland Barthes, "Éléments de sémiologie", em *Communications* n. 4).

signos textuais, P o conjunto dos signos da representação, Se o significante, So o significado, R o referente de T e r o referente de P, teremos:

$$T = \frac{Se}{So} \rightarrow à\ R$$

$$P = \frac{Se'}{So'} \rightarrow à\ r$$

A hipótese "clássica", a do teatro praticado como representação-"tradução" do texto, exigiria que considerássemos $so = so'$ e $R = r$, tomando o significado dos dois conjuntos de signos como idêntico ou extremamente próximo (e se ele não é idêntico, seria devido a uma "representação" imperfeita), os quais remeteriam ao mesmo referente. É como se houvesse *redundância*, duplicação de sentido entre o texto e a representação.

Mas isso implica supor que dois conjuntos de signos com diferentes matérias de expressão possam ter um significado idêntico e, portanto, supor que a materialidade do significante não exerça influência sobre o sentido. Ora, podemos observar que:

1. o conjunto das redes textuais não pode encontrar, em sua totalidade, equivalente no conjunto de signos da representação, pois sempre sobra uma parte Y, que se perde;

2. se, por um lado, há perda de informação na passagem do texto à representação (toda uma poética textual é, às vezes, dificilmente representável); por outro lado, há ganho de informação, uma vez que grande parte dos signos da representação pode formar sistemas autônomos X (X_1, X_2...) sem "equivalente" no conjunto dos signos textuais.

Para o ideal "clássico" da representação, a questão toda se resume em diminuir ao máximo o valor de X e de Y para obter uma coincidência aproximada entre $\frac{Se}{So}$ e $\frac{Se'}{So'}$.

Esse ideal supõe a possibilidade de construção de sistemas, de fato, *equivalentes*. Ao contrário disso, podemos considerar que a construção dos signos da representação serve para compor um sistema significante autônomo, do qual o conjunto dos signos textuais constitui só uma parte. Essa hipótese é mais fecunda e corresponde melhor à realidade do teatro, pois o trabalho prático da representação consiste em reconsiderar os dois sistemas significantes e combiná-los. Contudo, não deixa de ser uma hipótese redutora, ao diminuir a parte dos signos textuais.

O Problema do Referente

O referente R do texto teatral remete a uma certa imagem do mundo, a uma certa figura contextual dos objetos do mundo exterior. Assim, o *diadema* em uma tragédia de Corneille remete não tanto a um objeto real, de ouro, coberto de pedrarias, e sim à realeza ou ao rei; o referente do diadema é a realeza tal qual a vê Corneille (e seu público), e o objeto real, referente do lexema *diadema*, adquire importância secundária.

Na representação, o referente tem um estatuto duplo:

1. identifica-se com o referente R do texto teatral; o referente do diadema no *Othon* de Corneille é a realeza corneliana;

2. também pode estar *materialmente presente em cena* de forma concreta ou figurada: um verdadeiro diadema ou um *ator em carne e osso* que representa o rei e com o qual o *diadema* se identifica metonimicamente. Tal é o estatuto singular do signo icônico no teatro: ele se identifica com seu próprio referente, que nele "se cola".

Assim, a representação constrói o texto e, podemos dizer, constrói para si seu próprio referente. É uma situação paradoxal, semioticamente monstruosa, pois um signo P (da representação) se apresentaria com três referentes:
a. o referente R do texto dramático;
b. ele próprio (P=R) *como seu próprio referente*;
c. seu referente r no mundo.

Esse paradoxo marca o próprio funcionamento do teatro, uma vez que:

1. o referente R do texto T é ao mesmo tempo:
a. um sistema no mundo (por exemplo, a realeza no tempo de Corneille);
b. os signos concretos que "representam" T em cena. Ou seja, os signos textuais T são de tal ordem e construídos de tal modo (pelo autor) que remetem a duas ordens de realidade: *no mundo* e *no palco;*

2. o conjunto de signos P é construído como *sistema referencial de T = o real a que remete a escritura teatral*; mas, ao mesmo tempo, como todo signo, tem seu próprio referente atual, r (sem contar, por tabela, o referente R de T).

No exemplo do *diadema* em Corneille, é como se a representação construísse um *rei portador de diadema* concretamente presente em cena e referente do texto corneliano, ao mesmo tempo que esse rei, portador do diadema, funciona como *signo* que remete ao referente

histórico do século XVII (Luis XIV) *e* ao referente histórico do século XX (para nós, hoje, o que é um rei?). É desse modo que a própria natureza do signo teatral (T+P), em sua totalidade, condiciona o estatuto do teatro e seu caráter de atividade prática indefinidamente renovável.

Esperamos que nossa tese, paradoxal, sobre o signo do teatro esclareça seu funcionamento *histórico*. Cada momento da história, cada representação nova reconstrói P como um referente novo para T, como um novo "real" referencial (necessariamente um tanto deslocado), com um segundo referente r diferente, na medida em que esse referente r é *atual* (em função do momento preciso, *hic et nunc*, da representação).

Compreende-se, então, como e por que o teatro (mesmo o teatro pitoresco ou o psicológico) é uma prática ideológica e até, com freqüência, muito concretamente política.

Vê-se também por que não se pode esperar nem reconstituir uma representação do tempo de Luis XIV, nem mesmo, o que não é a mesma coisa, oferecer uma imagem referencial do século de Luis XIV (a não ser ludicamente), nem obliterar esse referente histórico para atualizar brutalmente, por exemplo, um texto do século XVII: *O Misantropo* em figurino hodierno não funciona bem, pois lhe falta sua *dupla referência*. Torna-se claro que a atividade teatral, na representação, é por excelência um *lugar dialético*.

Esse é também um dos motivos que fazem das tentações do teatro naturalista uma verdadeira ilusão. A fórmula do teatro naturalista seria R = r, ou seja, a expectativa de fazer coincidir o mundo da cena com o mundo exterior. Tal solução naturalista é não-dialética, e o perigo dessa coincidência entre R e r está presente na representação chamada "realista".

Corolário: o teatro está aí para *dizer*, mas também para *ser*, e este é um problema que teremos a oportunidade de retomar. Fazer a atividade teatral funcionar unicamente como sistema de signos, desconsiderando seu funcionamento referencial é reduzi-la demais: o teatro constitui de si mesmo um *referente* e deste modo é tentativa inútil tornar significantes *todos*[18] os elementos. Para o espectador, o teatro é um *dado*: é visto antes de ser compreendido.

Mas só podemos falar de signo e de referente em função do destinatário da "mensagem", esse ator indispensável do processo de comunicação que é o receptor-espectador.

Comunicação que está além da comunicação, o paradoxo do teatro continuará a inquietar-nos.

18. Cf. Umberto Eco, *La structure absente*, p. 69 ss. (*A Estrutura Ausente*, p. 68), sobre a semiotização do referente.

3. TEATRO E COMUNICAÇÃO

Dois Conjuntos de Signos

Para resumir o essencial do que tentamos mostrar até aqui (hipóteses de trabalho concernentes às relações entre o texto e a representação dramática), diremos que a "performance" teatral é constituída de um *conjunto de signos* articulado em dois subconjuntos: o texto T e a representação P.

Tais signos se inscrevem em um processo de comunicação, constituindo sua mensagem. Não há dúvida de que esse processo é mais ou menos complexo, mas obedece de qualquer modo às leis da comunicação. Nele encontramos:

Emissor (múltiplo): autor + encenador + técnicos + atores;

Mensagem: T + P;

Códigos: código lingüístico + códigos perceptivos (visual, auditivo) + códigos socioculturais ("decoro", "verossimilhança", "psicologia" etc.) + códigos propriamente teatrais (espaciocênico, de encenação etc., que codificam a representação em um dado momento da história);

Receptor: espectador (es), público.

A objeção de base que G. Mounin faz à hipótese que inclui o teatro no processo de comunicação não parece de forma alguma convincente. Ele diz:

> A lingüística [...] concedeu valor central à função de comunicação. Tal atitude levou Buyssens e outros lingüistas a distinguir bem os *fatos* que decorrem de uma evidente *intenção* de comunicação (existência de um locutor vinculado a um ouvinte por uma mensagem que determina comportamentos verificáveis), isolando-os dos fatos que não ostentam esse caráter, ainda que até o momento eles recebam o nome de signos e sejam estudados no âmbito da linguagem. Esses fatos que Troubetzkoï chama *índices* e *sintomas* [...] são informações fornecidas pelo locutor sobre si mesmo sem nenhuma intenção de comunicá-las[19].

Mounin subordina, portanto, a comunicação à intenção de comunicar. Ora, não parece que seja possível negar ao teatro a existência de tal intenção. Mesmo que o ator afirme seu propósito de *exprimir-se*, não é *a ele próprio* que ele quer exprimir, é *ele próprio dizendo alguma coisa*. A intenção de comunicar não pode restringir-se à intenção de comunicar uma ciência ou um dado conhecimento, claro e definido. A arte distingue em geral a intenção de comunicar e a vontade de dizer algo preciso: pode-se querer comunicar, ainda que uma parte da mensagem não evidencie a intencionalidade. É assim com o teatro e com outras formas de arte: a riqueza de signos, a extensão e a complexidade

19. G. Mounin, *Introduction à la semiologie*, p. 68.

dos sistemas que formam, vão infinitamente além da intenção primeira de comunicar. Se há *perda* de informação no que respeita ao projeto inicial, há também *ganhos* imprevistos. Mesmo que deixemos de lado a questão dos *ruídos* (isto é, dos signos involuntários que perturbam a comunicação), há em toda comunicação uma parte de informação involuntária, inconsciente (que só por abuso diríamos não-intencional), cuja recepção é possível ou impõe-se ao ouvinte. No cotidiano, as mímicas, o tom, os lapsos, os disparates compõem um discurso em geral perfeitamente inteligível para o receptor. Essas observações, banais a partir de Freud (e, sem dúvida, mesmo antes dele), permitem entender como a comunicação no teatro é intencional em sua totalidade, e mesmo (é o trabalho do encenador) em todos os seus signos essenciais. Portanto, ela bem merece o nome de comunicação no sentido restrito do termo, mesmo que grande parte dos signos, emitidos pela atividade teatral, não possamos considerar como parte de um projeto consciente, e mesmo que não se questione sua intencionalidade, visto que ela não pode concernir a todos os signos da linguagem poética. O escritor de teatro e o encenador podem dizer "eu quis *falar*", mesmo que por ventura também digam "eu não quis dizer *isso*", ou mesmo que não possam dizer o que "quiseram dizer".

As Seis Funções

Admitida a hipótese de que a atividade teatral é um processo de comunicação (mas sem reduzir-se a isso), deduzimos que as seis funções da linguagem definidas por Roman Jakobson (*Ensaios de lingüística geral*) são pertinentes tanto para os signos do texto, como para os da representação. Sabemos que cada uma dessas funções se refere a um dos elementos do processo de comunicação:

a. a função *emotiva* remete ao emissor e é capital no teatro, onde o ator a impõe por meio de todos os seus recursos físicos e vocais, enquanto o encenador e o cenógrafo dispõem "dramaticamente" para ela os elementos cênicos;

b. a função *conativa* remete ao destinatário e obriga o duplo destinatário de toda mensagem teatral, o destinador-ator (personagem) e o destinatário-público, a tomar uma decisão, a dar uma resposta, mesmo que provisória e subjetiva;

c. a função *referencial* nunca deixa o espectador esquecer o *contexto* (histórico, social, político, e mesmo psíquico) da comunicação, e remete a um "real" (cf. supra a complexidade do funcionamento referencial do signo teatral);

d. a função *fática* lembra, a todo momento, o espectador de sua presença no teatro como espectador e as condições da comunicação: ela interrompe ou retoma o contato entre o emissor e o receptor (enquanto

garante, no interior do diálogo, o contato entre as personagens). Texto e representação podem um e outro concorrer para garantir essa função; e. a função *metalingüística*[20], presença rara no interior do diálogo, o qual pouco reflete sobre suas condições de produção, funciona plenamente em todos os casos em que há teatralização, exibição de teatro ou de teatro no teatro. Significa dizer: "meu código é o código teatral"; f. a *função poética*, que remete à mensagem propriamente dita, pode aclarar as relações entre as redes sêmicas textuais e as da representação. O funcionamento teatral é, mais que qualquer outro, de natureza *poética*, se o trabalho poético é, como quer Jakobson, *projeção do paradigma sobre o sintagma*, dos signos textuais-representados sobre a totalidade diacrônica da representação.

Longe de ser apenas um modo de análise do *discurso teatral* (e particularmente do *texto dialogado*), o processo de comunicação como um todo pode esclarecer a representação como prática concreta.

O Receptor-Público

Seria falso dizer que o papel do espectador no processo de comunicação é passivo. Nenhum ator, nenhum encenador jamais pensou isso. Mas muitos se contentam em ver no espectador uma espécie de espelho que devolve refratados os signos que para ele foram emitidos, ou, quando muito, um contra-emissor que reenvia signos de natureza diferente, marcando um mero funcionamento fático: "Estou recebendo cem por cento" (como nas mensagens de rádio), ou "Não estou recebendo nada" (é o que dizem os assovios ou os risos inoportunos).

Na realidade, a função-receptor do público é bem mais complexa. Primeiro porque o espectador faz triagem das informações, seleciona-as, rejeita-as, empurra o ator em um sentido, por meio de signos fracos, mas muito claramente perceptíveis como *feedback* pelo emissor. E depois, não há *um* espectador, mas uma multiplicidade de espectadores reagindo uns sobre os outros. Raramente vamos sós ao teatro e, além do mais, no teatro *não estamos sós.* Assim, toda mensagem recebida é refratada (sobre os vizinhos), repercutida, retomada e devolvida em um intercâmbio muito complexo.

Enfim, o aspecto sem dúvida alguma mais paradoxal, mais difícil de captar nas condições do teatro à italiana: é o espectador, muito mais que o encenador, quem fabrica o espetáculo, pois ele tem de recompor a totalidade da representação em seus dois eixos, o vertical e o horizontal ao mesmo tempo, sendo obrigado não só a acompanhar uma

20. "A função metalingüística é a função da linguagem pela qual o locutor toma o código que ele utiliza [...] como objeto de seu discurso", *Dictionnaire de linguistique* (Larousse, 1973). Definir os termos que utilizamos pertence à função metalingüística.

história, uma fábula (eixo horizontal), mas também a recompor a cada momento a figura total de todos os signos que cooperam na representação. Ele é forçado a envolver-se no espetáculo (identificação) e a afastar-se dele (distanciamento). Não há, é certo, outra atividade que exija semelhante investimento intelectual e psíquico. Daí advém, sem dúvida, o caráter insubstituível do teatro e sua permanência em sociedades tão diferentes e sob formas tão variadas. Não foi Brecht quem inventou essa arbitragem criativa do espectador[21], mas foi ele que recuperou a lei fundamental do teatro, a que faz do espectador um participante, um *ator* decisivo (sem a necessidade de recorrer, por pouco que seja, ao *happening*).

Nossa tarefa aqui não é estudar a *recepção* do espetáculo, nem mesmo o modo particular de leitura do texto teatral isolado da representação, recorrendo-se a um tipo de imaginação muito formalizado. Basta dizer que essa recepção nos parece marcada por três elementos-chave:

a. a necessidade de se apoiar, diante da torrente de signos e de *stimuli*, em grandes estruturas (narrativas, por exemplo); veremos que esse aspecto implica a necessidade de estudar *primeiramente* as macro-estruturas do texto;

b. o funcionamento do teatro não apenas como mensagem, mas como expressão-estímulo, isto é, indução do espectador a uma ação possível;

c. a percepção de que a totalidade dos signos teatrais é marcada por *negatividade*.

A Denegação-Ilusão

O estatuto do sonho

É característico da comunicação teatral que o receptor considere a mensagem como não-real ou mais exatamente como não-verdadeira. Ora, se isso é evidente ou pode ser evidente no caso de uma narrativa ou de um conto (oral ou escrito), em que o relato é expressamente denotado como imaginário, no caso do teatro, a situação é diferente: o que figura no lugar cênico é um *real concreto*, objetos e pessoas cuja existência concreta ninguém põe em dúvida. Se, por um lado, eles são seres de existência indiscutível (presos no tecido do real); por outro, se acham ao mesmo tempo negados, marcados pelo sinal de menos. Uma

21. "É nesse aspecto que o teatro torna o espectador produtivo, para além do olhar que incide sobre o espetáculo. [...] Possa o espectador usufruir como de uma diversão de seus terríveis e infindáveis trabalhos, considerados como garantia de sua subsistência. [...] Pois o modo de existência mais leve está na arte." (B.Brecht, "Petit organon", § 77). Cf. *Lire le théâtre II.*

cadeira em cena não é uma cadeira no mundo; o espectador não pode sentar-se nela nem mudá-la de lugar, pois é uma cadeira proibida, que não tem *existência para* ele. Tudo o que ocorre em cena (por pouco delimitado e fechado que seja o lugar cênico) tem o toque de irrealidade. A revolução contemporânea do lugar cênico[22] (desaparecimento ou adaptação do palco à italiana, do palco em anel, teatro de arena, tablado, teatro de rua), com seu propósito de mesclar público e ação cênica, espectadores e atores, não fere esta distinção fundamental: ainda que o ator estivesse sentado no colo do espectador, uma ribalta invisível, uma corrente de cem mil volts promoveria uma radical separação entre os dois. Ainda que houvesse representação de um fato real (como no teatro político ou no teatro de agitação), esse real, uma vez teatralizado, assumiria um estatuto de não-realidade, tornando-se aparentado ao sonho.

Otávio Mannoni, em sua obra *Clefs pour l'imaginaire*, analisa com firmeza esse processo de *denegação*. Para Freud, o sonhador sabe que está sonhando mesmo quando não aceita isso ou não quer aceitá-lo. Do mesmo modo, o teatro tem o estatuto do sonho: é uma construção imaginária e o espectador sabe que ela está radicalmente separada da esfera da existência cotidiana. É como se houvesse para o espectador uma zona dupla, um espaço duplo (retomaremos essa questão a propósito do espaço teatral): um é o da vida cotidiana e obedece às leis habituais de sua existência, à lógica que preside a sua prática social, e o outro é o lugar de uma prática social diferente em que as leis e os códigos que o regem, sem interromper seu curso, não regem a ele enquanto indivíduo preso na prática socioeconômica que lhe é própria, pois ele não está "nessa ação" (ou sob a ação?). É-lhe permitido ver funcionarem as leis que o regem em sua realidade imperiosa. Assim se justifica a presença, sempre atual no teatro, da *mímesis*, isto é, da *imitação* dos seres e de suas ações, enquanto as leis que os regem aparecem em um distanciamento imaginário. Tal é a *catharsis*: assim como o sonho realiza de certo modo, pela construção do fantasma, os desejos de quem está dormindo, assim também a construção de um real concreto, ao mesmo tempo objeto de um julgamento que nega sua inserção na realidade, libera o espectador, que vê realizarem-se ou exorcizarem-se seus temores e desejos, sem ser ele a vítima, mas não sem sua participação. Esse funcionamento da denegação está presente tanto no teatro-cerimônia, ligado ao ritual da festa, como no chamado teatro de ilusão. Há contradição entre uma tal concepção da *catharsis* e a tese brechtiana? Cremos que não: o funcionamento da denegação atinge todas as formas de teatro.

22. Cf. a obra admirável de Denis Bablet, *Les révolutions scéniques au xxe siècle*, Sociedade Internacional de Arte do Século XX, 1975.

A ilusão teatral

Vamos além: não existe *ilusão teatral*. O "teatro de ilusão" é uma realização perversa da denegação: trata-se de exagerar a semelhança com a "realidade" do universo socioeconômico do espectador, de tal modo que esse universo em sua totalidade se incline para a denegação. A ilusão transborda sobre a própria realidade, ou melhor, o espectador, diante de uma realidade que tenta imitar com perfeição este mundo, com a maior *verossimilhança*, se vê compelido à passividade. O espetáculo lhe diz: "este mundo aqui reproduzido com tantos pormenores assemelha-se, a ponto de confundir-se com ele, ao mundo em que você vive (em que vivem também outras pessoas, mais afortunadas); assim como você não pode intervir no mundo cênico, fechado em seu círculo mágico, tampouco pode intervir no universo real em que vive". Recuperamos aqui, pelo viés imprevisto da denegação freudiana, a crítica feita por Brecht ao processo de identificação[23].

Assim, ganha sentido a história absurda e expressiva do *cowboy* que, encontrando-se pela primeira vez em uma sala de espetáculos, saca o revólver e mira o traidor. Não que ele ignore que o que está vendo não é "verdadeiro" (e Mannoni tem muita razão em insistir nisso), mas a partir do momento em que se capricha na ilusão, enclausurando as pessoas em uma impotência cada vez maior, a revolta do espectador mal iniciado no código e transtornado por essa contradição explosiva assume esse aspecto derrisório: habituado à ação imediata, o *cowboy* não aprendeu *que não tinha permissão de intervir.*

Chegamos aqui ao paradoxo brechtiano: é no ponto máximo da identificação do espectador com o espetáculo que aumenta a distância entre o espectador e o espetáculo, arrastando no revide a maior "distância" entre o espectador e sua própria ação no mundo. É o ponto em que o teatro, por assim dizer, desarma os homens diante do próprio destino. Dizemos *distância*: desnecessário lembrar que não se trata da "Verfremdung" brechtiana (distanciamento), processo dialético presente em todas as etapas.

Haveria muito mais a dizer sobre o sentido de *mímesis* entendida como "cópia" da realidade – mas essa tarefa não poderíamos desenvolver convenientemente neste espaço. Toda a análise precedente se inscreve deliberadamente naquilo que é *uma ilusão*, a ilusão de que o teatro naturalista, por exemplo, copia a realidade, quando na verdade não a copia de forma alguma, mas põe em cena uma certa imagem das condições socioeconômicas e das relações entre os homens, imagem construída em conformidade com as representações, que uma dada camada social concebe, e que, desse modo, se impõe sem reação ao espectador. Sem dúvida, a denegação funciona, o espectador sabe

23. Cf. B. Brecht, "Petit organon", em *Écrits*.

perfeitamente que não lhe está sendo apresentada uma imagem "verdadeira" deste mundo, mas o que lhe está sendo proposto pela perfeição da ilusão é o modelo de uma certa postura diante do mundo. Não são as relações objetivas que são aqui imitadas, mas um certo tipo de "representação" dessas relações, e a atitude que delas decorre.

Denegação: conseqüências

O fenômeno da denegação não deixa de ter conseqüências ideológicas imediatas. Primeiramente, o teatro naturalista, baseado na busca da ilusão, ou o teatro à italiana, com seu pressuposto da quarta parede transparente que isola uma parcela, transposta, de "realidade", têm suas conseqüências: o espectador, como um observador impotente, repete no teatro o papel que desempenha ou desempenhará na vida. Contempla sem agir, é envolvido sem envolver-se. Brecht está certo em dizer que essa dramaturgia é conservadora, paternalista; o espectador é uma criança de berço, pois nenhuma mudança ocorrerá no mundo por sua interferência. A desordem deve ser reabsorvida. O melodrama ou o drama burguês expressam o sonho de uma liberação passional que só ocorrerá no imaginário. É assim que centenas de milhares de pessoas (ou milhões, se acrescentarmos o cinema) terão visto e compreendido *A Dama das Camélias*. Que a paixão não perturbe a ordem do mundo! O espectador pode sem perigo se identificar com Margarida ou com Armand Duval, pois não poderia, com sua interferência, mudar o que contempla.

Inversamente, todo teatro histórico-realista que encena um acontecimento revolucionário (por exemplo, Brecht e *Dias da Comuna de Paris*), todo teatro documentário que inscreve seu texto em um processo histórico corre também o risco de naufragar na irrealidade. Como evitar que a denegação funcione, remetendo à ilusão a totalidade do processo representado cenicamente? Assim, com muita freqüência, o teatro de rua torna-se irrealista, justamente por não entender que, aconteça o que acontecer, a ribalta continua a existir, e o ator a arrasta consigo até no calçamento, isolando o círculo mágico em que até a greve e a detenção da véspera são irreais. O "realismo teatral" não pode passar pela via do textual/cênico. Há outros caminhos. Não há outra explicação para esses surpreendentes equívocos. No atualmente denominado "teatro do cotidiano", o perigo surge ao se pretender que a realidade cotidiana dos pobres e dos oprimidos se dispa do real, torne-se exótica como a dos "selvagens". Desse modo, o trabalho do teatro do cotidiano não pode ser mais que um trabalho de *linguagem*: é a linguagem do cotidiano que surge despida do real, com o divórcio entre a linguagem e o poder opressor do real. O que o espectador vê e ouve é sua própria linguagem, despida do real pela denegação.

Denegação, teatralização

Se o realismo naturalista é por natureza irrealista e produtor de passividade, se um "naturalismo" revolucionário tampouco supera esse ponto, uma vez que as mesmas causas produzem os mesmos efeitos e a consideração ilusória do real prega o espectador em sua poltrona, há ao menos uma possibilidade teórica e prática de superar-se tal grau de ilusão. Artaud escolhe a via "regressiva" – o termo não é de modo algum pejorativo, supõe-se, mas simplesmente histórico – do retorno infra-teatral à "cerimônia" em que a realidade não precisa ser figurada e se constrói um ritual deliberadamente fantasmático[24]. Brecht, menos revolucionário nesse campo do que parece, retoma a via real da *teatralização*. Ou seja, Brecht constrói uma série de signos encarregados de garantir ao espectador que ele está no teatro. Esse propósito foi muitíssimo bem compreendido pelo grupo de Ariane Mnouchkine ou pelo "Bread and Puppet", que praticam todos os meios de teatralização: *Commedia dell'arte*, circo, marionetes.

No interior do espaço cênico constrói-se uma *zona privilegiada onde o teatro se diz teatro* (tablados, canções, coro, falas endereçadas ao espectador), como já existia, por exemplo, em Shakespeare, e mesmo no teatro grego. Sabemos a partir de Freud que, quando sonhamos que estamos sonhando, o sonho que está dentro do sonho diz a verdade. Por uma dupla denegação, o sonho de um sonho é o verdadeiro. Do mesmo modo, o "teatro no teatro" diz não o real, mas o *verdadeiro*, mudando o signo da ilusão e denunciando-a em todo o contexto cênico que a envolve.

Portanto, se a mensagem recebida pelo espectador é "normalmente" (isto é, num teatro onde a ilusão prevalece) da forma m = -x, a mensagem recebida, se há teatralização, se traduz por uma parte dos signos fechada em parênteses:

$$m = -x - (-y) = -x + y$$

Decorre daí uma situação receptiva complexa, que obriga o espectador a tomar consciência do duplo estatuto das mensagens que recebe e, portanto, a remeter à denegação tudo o que pertence ao conjunto do espaço cênico, uma vez isolada a zona onde se dá a reviravolta operada pela teatralidade. A cena dos atores em *Hamlet* (como aquela de *A Ilusão Cômica*, de Corneille, ou a cena dos atores em *Marion de Lorme*, de Victor Hugo) é um bom exemplo de desmascaramento operado pela teatralidade, de exposição do verdadeiro. Geralmente, em Shakespeare e Brecht, as canções, os bufões, os cartazes já funcionam como teatro

24. Cf. A. Artaud, *Le théâtre et son double*.

no teatro, como elementos que designam o teatro como tal. Um exemplo curioso é aquele do *Círculo de Giz Caucasiano*, em que a "encenação" pretendida pelo juiz Azdak no espaço privilegiado do "círculo de giz" constitui o julgamento de Salomão, revelador da verdade, de uma dupla verdade: soluciona o "enigma" da peça (quem é a verdadeira mãe de Michel?), e também remete ao caráter ilusório (à natureza de parábola) da representação como um todo – caráter já denunciado pelo fato de que a história toda é a encenação de uma fábula exemplar.

Uma observação: o mecanismo de tal subversão do signo é bem complexo. Ele funciona em grande parte baseado no fato de haver em cena *atores* que são ao mesmo tempo *espectadores* que observam o que se passa na área interna de teatralização, e que retransmitem invertida ao público a mensagem recebida. Isso explica que a simples teatralização nem sempre supõe a inversão da mensagem: o aspecto de *clowns* das personagens de Beckett indica teatralização, mas sem desmontar totalmente a ilusão, sendo possível analisar o efeito particular da teatralidade beckettiana como um vai-e-vem entre a ilusão e sua inversão. Para que ocorra de fato subversão do signo, é preciso haver duas zonas cênicas, de sentido inverso. De qualquer modo, mesmo quando há um espaço duplo, uma parte das mensagens cênicas provém da zona não "teatralizada"; ela é, pois, submetida à denegação. O trabalho do *scriptor* e do encenador é fazer funcionar conjuntamente denegação e teatralização.

Teatralização-texto

Tudo o que respeita à denegação-teatralização parece não pertencer ao texto e, sim, à representação. Crer nisso seria um erro, visto que a denegação já está inscrita textualmente:

1. nas *didascálias*, que são como as figuras *textuais* da denegação-teatralização; o lugar é indicado como lugar-teatro, não como lugar real, e o figurino indica o disfarce, a máscara, que teatraliza a pessoa do ator;

2. negativamente pela existência de *lacunas textuais*, espaços necessários deixados para a representação, que tornam bem pouco confortável a simples leitura do texto de teatro; em particular, tudo o que respeita à presença simultânea de dois espaços ou duas áreas de atuação corre o risco de se manifestar somente por meio de apartes ou de lacunas no diálogo;

3. no absurdo e nas *contradições textuais*: a presença de categorias opostas num mesmo lugar, a não-coerência de uma personagem consigo mesma, o que a crítica clássica (e também a crítica escolar e universitária) chama "inverossimilhança", são os índices textuais da função teatral da denegação. Como o sonho, o fantasma teatral admite a não-contradição, o impossível, e deles se alimenta, tornando-os não apenas significantes, mas operantes. O lugar da inverossimilhança é o lugar próprio da especificidade do teatro, à qual corresponde, na representação, a mobilidade dos signos[25], por exemplo, um objeto que passa de uma função para outra (escada que vira ponte, baú de tesouro que vira urna funerária, balão que vira pássaro), ou um ator que passa de um papel para outro; qualquer atentado textual ou cênico à lógica corrente do "bom senso" é teatro[26]. O teatro, sabemos há muito, oferece a possibilidade de dizer o que não está em conformidade com o código cultural ou com a lógica social: o que é lógica ou moralmente impensável, ou socialmente escandaloso, o que deveria ser recuperado segundo procedimentos estritos, está no teatro em estado de liberdade, de justaposição contraditória. É por isso que o teatro pode designar o lugar das contradições não resolvidas.

O Transe e o Conhecimento

Está claro, então, que o funcionamento teatral não pode reduzir-se à comunicação, mesmo concebida não apenas em sua função referencial (a única que G. Mounin parece considerar), mas na totalidade de suas funções, inclusive a função poética. Reduzir a recepção da mensagem teatral a uma audição, mesmo a uma decifração de signos, seria uma operação esterilizadora. Mas a "comunicação" teatral não é um processo passivo, é também – desde que não se lhe oponham obstáculos – indicação de uma prática social. Talvez não seja correto opor nesse caso mensagem e *stimulus*. A publicidade e a mídia, em sua totalidade, são, além de mensagens referenciais (sobre as qualidades de um produto ou o charme de um filme), *stimuli* à compra e ao consumo, que são práticas sociais. Nesse sentido, o teatro não é diferente da mídia. Não há nada que inclua a linguagem, que não tenha o mesmo duplo funcionamento dos signos. Segundo Sapir:

> Toda atividade lingüística supõe a imbricação espantosamente complexa de dois sistemas distintos aos quais designaremos, de maneira um tanto esquemática, de sistema referencial e sistema expressivo.

Todavia, mais que qualquer outra atividade, o teatro exige um trabalho, uma inscrição complexa, voluntária e involuntária, em um pro-

25. Ver "O Objeto Teatral", p. 117 e ss.

26. "Está aí a grande arte: tudo nela é chocante" (B. Brecht, "Sur le théâtre épique", em *Écrits*, p. 113).

cesso. Não cabe aqui um exame do que respeita à psicologia e à psicossociologia do espectador. Lembremos, contudo, que na atividade própria do espectador cooperam dois elementos: de um lado, a reflexão e, de outro, o contágio passional, o transe, a dança, tudo o que emana do corpo do ator e incute a emoção no corpo e no psiquismo do espectador, tudo o que induz, por meio de signos (sinais), o espectador da cerimônia teatral a experimentar emoções que, sem ser idênticas às emoções representadas, mantém com elas relações determinadas[27]. Nesse sentido, observamos uma vez mais que os signos teatrais são ao mesmo tempo ícones e índices. O que Brecht nomeia *prazer* teatral tem a ver, em grande parte, com essa construção visível e tangível de um fantasma que podemos viver por procuração, sem a necessidade de nos expormos ao perigo de vivê-lo pessoalmente. Mas há um outro elemento que reage com o precedente: é a reflexão sobre um acontecimento de modo tal, que ilumina os problemas concretos da própria vida do espectador. Assim, identificação e distanciamento desempenham em simbiose seu papel dialético. Um exemplo histórico[28] é o pintor Abidine. Ele conta que, quando encenava, nos vilarejos turcos vitimados de malária, um espetáculo de rua que mostrava camponeses fazendo um comerciante, monopolizador de quinino, restituir à força tal produto, os camponeses espectadores, após terem participado fantasmaticamente dessa vitória "teatral", despertaram e foram no encalço dos seus próprios monopolizadores de medicamentos... E é claro que, depois disso, as apresentações foram proibidas.

O teatro não produz nos espectadores somente o despertar de fantasmas, mas às vezes também o despertar da consciência, – um talvez não ocorra sem o outro, como diz Brecht, pela associação do prazer e da reflexão.

27. Relações que precisam ser estudadas: notemos que a emoção da dor, provocada pelo espetáculo, não é a dor, mas outra coisa ("piedade" acompanhada de prazer?). Não esquecer que o que causa o prazer teatral não é essa ou aquela emoção, mas a cerimônia como um todo: deleitar-se com uma parte apenas (uma cena, uma interpretação) é uma "perversão"; uma representação bem sucedida é um ato em sua totalidade.

28. Relato autobiográfico ouvido pela autora e presenciado por testemunhas.

2. O Modelo Actancial no Teatro

1. AS GRANDES ESTRUTURAS

Por onde começar? Essa é a pergunta essencial que Barthes fazia outrora (ver *Poética* n. 9) e que dá início a toda pesquisa semiológica. Com certeza, teoricamente é possível começar o estudo do texto de teatro pela análise do discurso; mas além da necessidade, considerando-se a dimensão do texto de teatro, de proceder a um recorte que tornaria ilusória, por exemplo, toda busca de uma especificidade do discurso próprio da personagem, parece que a "leitura" do texto de teatro, pelo leitor e pelo espectador, só acontece no nível da totalidade do espetáculo, da cerimônia ou, em sua ausência, do texto-partitura. A reconstrução intelectual e a *cátharsis* psíquica só encontram seu alimento graças à *fábula* compreendida como uma totalidade.

Portanto, teoricamente é possível começar pela fábula; mas a fábula, entendida no sentido brechtiano de *reavaliação diacrônica do relato dos acontecimentos*, é precisamente o que, no âmbito do teatro, é não-teatro. A construção da fábula é o que transforma o drama em narrativa não dramática, o que remete o conflito à história. Trabalho perfeitamente legítimo que encenadores e dramaturgos brechtianos consideram indispensável, esse procedimento é um procedimento de abstração, de constituição de uma narrativa abstrata, não a busca de uma estrutura. Se essa etapa é importante, ela é, a nosso ver, uma busca *segunda*. Que a fábula é uma abstração, não uma estrutura, é fácil demonstrar graças à possibilidade de apresentar formulações extrema-

mente diversas da fábula de um texto dramático, particularmente quanto à ordem dos fatores: a pura diacronia tornaria totalmente ininteligível a formulação fabular de um texto altamente conflituoso: como construir a fábula de *Andrômaca*? A partir de qual fio? Parece, portanto, que a operação de construção da fábula, a partir do texto dramático, é uma operação segunda em relação àquela que consiste em determinar as *macroestruturas* textuais.

Macroestruturas

Partiremos da hipótese de pesquisa dos gramáticos do texto (Ihwe, Dressler, Petöfi, Van Dijk) e que se liga a todas as pesquisas dos semanticistas que, a partir de Propp e Souriau[1], tentaram constituir uma gramática da narrativa cujo mentor é A. J. Greimas. Essa hipótese de base é formulada muito claramente por Van Djik:

> A hipótese central de nossa gramática textual [é] a presença de uma *macroestrutura*. Essa hipótese implica também macroestruturas narrativas. A coerção superficial da presença de actantes humanos e de ações só pode ser determinada por estruturas textuais profundas: a narrativa não tem uma presença ocasional (estilística superficial) de "personagens", mas uma permanência/dominância de actantes humanos[2].

Isso significa apenas que sob a infinita diversidade de narrativas (dramáticas e outras), pode ser detectado um pequeno número de relações entre os termos muito mais gerais que as personagens o qual denominamos *actantes*, restando esclarecer posteriormente o que se entende com isso.

Isso supõe um certo número de condições:

1. que "a coerência textual seja definida também num nível *macroestrutural*" (ibid., p. 189);

2. (conseqüência) que se possa "estabelecer uma correspondência entre essas estruturas profundas do texto e as da frase", e portanto que a *totalidade textual possa corresponder a uma única grande frase*, que possa ser construída a partir do texto, uma frase cujas relações sintáticas sejam a imagem das estruturas desse texto.

A hipótese de Van Dijk é que as macroestruturas são *de fato* as estruturas profundas do texto em oposição às suas estruturas de superfície. Teoricamente seria preciso escolher entre essa hipótese e a que

1. Vladimir Propp, *Morphologie du conte;* Étienne Souriau, *Le deux cent mille situations dramatiques.*

2. T.A. Van Dijk, "Grammaire textuelles et structures narratives", em *Sémiotique narrative et textuelle*, p. 204.

faz das estruturas actanciais simplesmente um modo de leitura, e da noção de actante um conceito operatório. Defrontamo-nos aqui com o debate filosófico suscitado pela noção de estrutura[3]. Ao que nos parece, não é necessário pensar que descobrimos *realmente* as estruturas profundas da narrativa dramática; sem dúvida é suficiente que a determinação da estrutura actancial nos permita evitar análises tão confusas quanto à clássica análise "psicológica" das personagens, e tão aleatórias quanto a também clássica "dramaturgia" do texto de teatro: esta última só tem aplicação válida no texto clássico, concebido em limites muito estreitos e não permite de modo algum estabelecer relação entre os textos clássicos e outros menos clássicos[4].

Notemos que, pelo fato mesmo de sua relação não com a lingüística, mas com a semântica, a análise actancial, se for extremamente difícil de formalizar, escapa em compensação ao escolho do "formalismo".

O Superficial / o Profundo

Um duplo problema que Van Dijk não evita e com o qual nos defrontamos particularmente em nossa análise do teatro de Victor Hugo, é o da relação entre determinações textuais "superficiais" e estruturas "profundas"[5]. Como dar conta do duplo processo indutivo e dedutivo que vai da estrutura de superfície à estrutura profunda e inversamente? "Se esta hipótese é correta, diz Van Dijk, será preciso também, para poder controlá-la, encontrar as regras (transformacionais) que unem essas macroestruturas com as representações semânticas da superfície textual[6]". Van Dijk confessa sua impotência. Nós também não avançamos muito: trata-se de uma pesquisa incipiente. Apenas alguns procedimentos artesanais nos permitirão mostrar aos poucos alguns detalhes.

Estrutura e História

Não é preciso dizer que desde o momento em que nos deparamos com estruturas que ultrapassam as da frase (em um nível transfrástico),

3. Ver a discussão completa em Umberto Eco, *A Estrutura Ausente*.

4. Assim, por exemplo, *La dramaturgie classique en France*, de Jacques Schérer, produz os efeitos mais surpreendentes quando seus conceitos são aplicados no teatro africano ou extremo-oriental.

5. Determinações "superficiais": personagens, discursos, cenas e diálogos, tudo o que diz respeito à "dramaturgia"; estrutura profunda: a sintaxe da ação dramática, seus elementos invisíveis e suas relações: assim, "sob" as múltiplas aventuras dos Cavaleiros da Távola Redonda, a *Busca do Graal.*

6. T. A. Van Dijk, op. cit., p. 190.

ultrapassamos a lingüística clássica; indo para além de uma formalização puramente fonológico-sintáxica, situamo-nos no plano do *conteúdo* (forma e substância do conteúdo), ou seja, no âmbito da semântica.

Para além da semântica propriamente dita, a análise das macroestruturas reúne outras disciplinas e se defronta, como veremos, com o problema da ideologia. O próprio Van Dijk afirma que "uma teoria das estruturas narrativas é uma parte de uma teoria das práticas simbólicas do homem e, portanto, objeto tanto da antropologia quanto da semiótica, da lingüística e da poética". Não sem problema: a essa fragmentação possível se opõe a necessidade de uma leitura totalizante *histórico-ideológica.*

Talvez ainda seja utópico tentar analisar essas macroestruturas textuais procurando não isolá-las de suas condições de produção, quer dizer, de sua relação com a história. Mas o que está em jogo é de tal ordem que vale a pena ao menos esboçar o andamento. Por simples e ingênua que pareça nossa pesquisa, ela pode permitir que se delimite, no âmbito do teatro, o lugar onde se articulam estrutura e história.

O Caso da Narrativa Teatral

As análises da narrativa, tal qual decorrem dos trabalhos de Propp e de Bremond incidem sobre narrativas lineares e relativamente simples. Mesmo a maior parte das análises de Greimas tem como objeto narrativas não dramáticas. É necessário, para adaptar o modelo actancial (Greimas) e as funções narrativas (Propp, Bremond) à escritura teatral, submetê-las a uma série de adaptações. Sem dúvida também é necessário interrogar-se e propor uma série de questões ao texto: o caráter *tabular*[7] do texto de teatro (texto em três dimensões) obriga a supor a concorrência e o conflito de vários modelos actanciais (ao menos dois). Além disso, o caráter conflitual da escritura dramática torna difícil, menos em casos especiais, a localização de uma seqüência fixa de funções da narrativa[8]. A especificidade da escritura teatral poderia encontrar aqui seu âmbito de aplicação. Tentaremos mostrar como a teatralidade inscreve-se desde o nível das macroestruturas textuais do teatro: pluralidade de modelos actanciais, combinação e transformação desses modelos, tais são as principais características que permitem ao texto de teatro preparar a construção de sistemas significantes plurais e espacializados. De resto, não nos cansaremos

7. Tabular: que pressupõe um empilhamento de signos simultâneos (espaciotemporais), já na leitura.

8. Sobre tais funções, ver Claude Bremond, "La logique des possibles narratifs" em *Communications* n.8.

de repetir, a teatralidade em um texto de teatro é sempre virtual e relativa, a única teatralidade concreta é a da representação; conseqüência: nada impede de "fazer teatro" de tudo, na medida em que a mesma pluralidade de modelos actanciais pode ser encontrada em textos romanescos ou até mesmo poéticos.

2. ELEMENTOS ANIMADOS: DO ACTANTE À PERSONAGEM

O primeiro passo de toda análise semiológica é determinar as *unidades*. Ora, acontece que, no âmbito do teatro, elas são particularmente difíceis de serem discernidas e, em último caso, bem poderiam não ser idênticas, conforme se leva em conta o texto ou a representação. Sabe-se que, se há um elemento característico da atividade teatral, é a presença do ator:

> O teatro pode existir sem atores? Eu não conheço nenhum caso. Pode-se citar o espetáculo de marionetes. Entretanto, mesmo nele, um ator estará nos bastidores da cena, embora de uma outra maneira[9].

O corpo humano, a voz humana, são elementos insubstituíveis. Sem eles, tem-se lanterna mágica, desenho animado, cinema, mas não teatro. Portanto, é normal e mesmo óbvio que a unidade de base de toda atividade teatral seja o ator – ou, no nível textual, a "partitura" que lhe cabe. Uma resposta ingênua parece então impor-se: a unidade de base do texto teatral é a personagem.

Mas vê-se que:

1. é impossível, por incontáveis boas razões, identificar personagem com ator: um ator pode, em um mesmo espetáculo, representar várias personagens, e, inversamente, a fragmentação da personagem no teatro contemporâneo supõe que a mesma personagem pode ser representada por vários atores sucessiva ou simultaneamente como é o caso de Robinson, em *Sexta-feira ou Os Limbos do Pacífico,* de Michel Tournier (montada por Vitez em 1974, com o título de *Sexta-feira ou A Vida Selvagem*), multiplicado cenicamente. As encenações modernas jogam com a identidade da personagem, desdobram-na ou fundem várias personagens em uma só.

2. Como veremos, a noção de personagem nos chega comprometida com um pesado passado mistificador; razão de sobra para que não lhe confiemos a tarefa esmagadora de ser a unidade de base do teatro.

9. J. Grotóvski, *Vers um théâtre pauvre*, p. 30.

A. J. Greimas, na esteira de Souriau, apresenta soluções, e estabelece uma série de unidades hierarquizadas e articuladas: *actante, ator, papel, personagem*; o que permite encontrar as mesmas unidades no nível da escritura e no nível da representação[10]. Retomaremos essas unidades procurando ver como elas funcionam, no interior do texto teatral e em que medida comandam a relação texto-representação. Nesse sentido, a "estrutura profunda" do texto seria também a "estrutura profunda" da representação, e compreenderíamos como a mesma estrutura profunda encontra, em matérias diversas, um desdobramento de estruturas de superfície inteiramente diferentes. Assim ficaria explicado o fato de uma similitude fundamental do esqueleto conter sentidos diferentes; ou como uma similitude fundamental de sentido pode se desdobrar em conotações diferentes; ou como estruturas de superfície aparentemente bem diferentes podem conter um semantismo aparentado. Pesquisas, sem sombra de dúvidas, fecundas para o fim último de nossa tentativa que não é tanto trazer à luz as estruturas textuais do teatro, mas mostrar como, em seu funcionamento concreto, articulam-se texto e representação.

A esse respeito, a análise actancial, bem longe de ser rígida, parece ser, se a dialetizarmos um pouco, um instrumento útil para a leitura do teatro. O essencial é não ver nela uma forma pré-estabelecida, uma estrutura cristalizada, um leito de Procusto onde deitar todos os textos, mas um modo de funcionamento infinitamente diversificado. A bem dizer, o modelo actancial não é uma forma, é uma *sintaxe*, portanto capaz de gerar um número infinito de possibilidades textuais. O que podemos tentar na esteira de Greimas e de François Rastier, é uma *sintaxe da narrativa teatral em sua especificidade*, sem esquecer que cada uma das formas concretas geradas pelo modelo é:
a. inscrita em uma história do teatro,
b. portadora de sentido, portanto em correlação direta com os conflitos.

3. O MODELO ACTANCIAL

Os Actantes

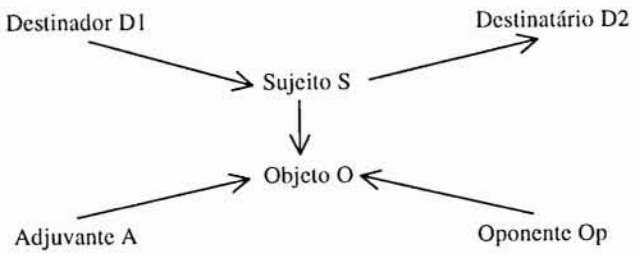
Desde a *Sêmantica Estrutural* de Greimas e já desde as *Duzentas Mil Situações Dramáticas* de Souriau, sabemos construir um modelo de base com o concurso das unidades que Greimas denomina os actantes e que não podem identificar-se com a personagem porque:

10. A. J. Greimas. "Les actantes, les acteurs et les figures" em *Sémiotique narrative et textuelle*. Lembramos que as pesquisas de Greimas não tratam especificamente do teatro, mas de toda forma de narrativa.

a. um actante pode ser uma abstração (a Cidade, Eros, Deus, a Liberdade) ou uma personagem coletiva (o coro antigo, os soldados de um exército), ou então uma reunião de várias personagens (esse grupo de personagens podendo ser, como veremos, um oponente a um sujeito e à sua ação)[11];
b. uma personagem pode assumir simultaneamente ou sucessivamente funções actanciais diferentes (ver abaixo, a análise do *Cid*);
c. um actante pode ser cenicamente ausente e sua presença textual pode estar inscrita apenas no discurso de outros sujeitos da enunciação (locutores), enquanto ele mesmo nunca é sujeito da enunciação, como, por exemplo, Astianax e Heitor em *Andrômaca*.

"O modelo actancial", diz Greimas, "é, em primeiro lugar, a extrapolação da estrutura sintáxica"[12]. Um actante identifica-se, portanto, com um elemento (lexicalizado ou não) que assume na frase de base da narrativa uma função sintáxica: há o *sujeito* e o *objeto*, o *destinatário*, o *oponente* e o *adjuvante*, cujas funções sintáxicas são evidentes; o *destinador*, cujo papel gramatical é menos visível, pertence, se assim se pode dizer, a uma outra frase anterior (ver abaixo), ou, segundo o vocabulário da gramática tradicional, a um "complemento de causa".

Eis como se apresenta o modelo actancial de seis casas tal como o concebeu Greimas:



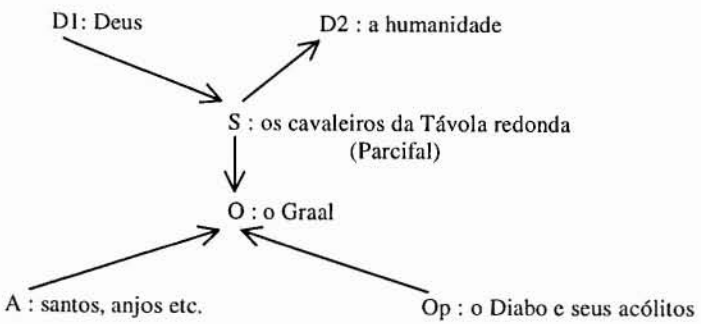
Notemos que Greimas já eliminou (legitimamente, parece) a 7ª função* do modelo de Souriau, a função do *árbitro*, para a qual é impossível estabelecer uma função sintáxica e que uma análise mais refinada reduz sempre a uma das outras funções actanciais, à do

11. Sobre a noção de arqui-actante, ver Greimas, *Sémantique structurale*, p. 184.
12. Ibidem, p. 185.

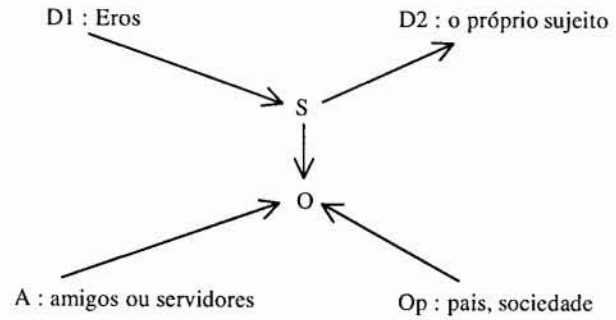
* A 7ª função cogitada por Souriau foi a do ponto de vista. Ele próprio percebeu que este é expresso por uma outra casa. Cf. Daisi Malhadas, em *Aletria*, p. 56 ou *As 200 Mil Situações Dramáticas*. Tradução de Maria Lúcia Pereira, São Paulo, Ática, 1993, p. 53. (N. da T.)

destinador, do sujeito ou do adjuvante[13]. Assim, o rei no *Cid*, cujo papel é aparentemente arbitral, é sucessivamente o *Destinador* (= a Cidade, a Sociedade), o *Oponente* e o *Adjuvante* das ações (cujo sujeito é Rodrigo).

Se desenvolvermos a frase implícita no esquema, encontraremos uma força (ou um ser D1); conduzido por sua ação, o sujeito S procura um objeto O no interesse ou em favor de um ser D2 (concreto ou abstrato); nessa busca, o sujeito tem aliados A e oponentes Op. Toda narrativa pode se reduzir a esse esquema de base que Greimas ilustra com o exemplo muito loquaz da *Demanda do Santo Graal*:



Vemos aqui claramente o possível caráter abstrato ou coletivo dos actantes. Todo romance de amor, toda busca amorosa pode se reduzir a um esquema da mesma ordem, desta vez com actantes individuais, e que adotaria a seguinte forma:



13. Notemos a significação ideológica dessa função de árbitro: ela supõe que há acima das forças conflituais em presença, uma força decisória ou conciliadora, um poder acima do conflito.

Aqui, sujeito e destinatário se confundem. O sujeito quer para si mesmo o objeto da busca e em lugar do "destinador" há uma força "individual" (afetiva, sexual) que de uma certa maneira se confunde com o sujeito.

Notemos que a possibilidade de casas vazias jamais está descartada: assim, a casa do *destinador* pode estar vazia, indicando a ausência de uma força metafísica ou a ausência da *cidade*: teremos um drama cujo caráter individual será fortemente marcado. A casa do adjuvante pode, também ela, estar vazia, denotando a solidão do sujeito. Pode-se também considerar que uma certa casa, a casa do *objeto*, por exemplo, é, como veremos, ocupada por vários elementos ao mesmo tempo.

Uma questão se impõe: a do lugar exato do adjuvante e do oponente em relação ao sujeito e ao objeto; as flechas que partem deles poderiam atingir o sujeito; é a solução de Greimas. Eu prefiro, em princípio, fazê-las atingir o objeto, na medida em que o conflito acontece *em torno do objeto*. Contudo, para uma precisão absoluta, é preciso distinguir os casos em que o adjuvante é o adjuvante do *sujeito* (amigo ou companheiro de busca: Gauvin para Lancelote na *Demanda do Graal*) e o caso em que o adjuvante é o adjuvante do *objeto* (a ama, adjuvante de Julieta em *Romeu e Julieta*). Do mesmo modo, pode-se distinguir o caso em que o oponente é um oponente radical do sujeito (por exemplo no mito de Hércules, Juno opõe-se a ele em todos os seus trabalhos) e o caso em que o oponente só se opõe ao sujeito num ponto determinado de sua busca do objeto: por exemplo, em *Britânico*, o herói não se opõe a Nero imperador, mas ao amor de Nero por Júnia.

Assim, desde o começo, múltiplas questões se apresentam em relação ao estabelecimento do esquema, e também as respostas são múltiplas: veremos melhor como cada elemento do esquema apresenta problemas suscetíveis de várias soluções.

Neste ponto de nossa pesquisa, não distinguimos entre os diferentes tipos de narrativas dramáticas e não dramáticas, pois o modelo actancial aplica-se tanto a uns quanto a outros; entretanto, tomamos nossos exemplos preferentemente dos textos teatrais, deixando claro que precisaríamos aperfeiçoar esquemas que são aqui de uma extrema generalidade.

O Par Adjuvante-Oponente

Ressaltamos que os actantes se distribuem em pares posicionais (sujeito/objeto, destinador/destinatário), o par oposicional (adjuvante/oponente), cuja flecha pode funcionar nos dois sentidos, sendo que o conflito manifesta-se geralmente como colisão, combate entre esses dois actantes. Também aqui podemos distinguir os casos em que o

auxílio do adjuvante incide diretamente na ação do sujeito e o caso em que o trabalho do adjuvante é tornar o objeto acessível. Assim, em *As Falsas Confidências,* de Marivaux, a ação do criado Dubois incide sobre o objeto Araminte, enquanto um confidente de tragédia age *sobre o sujeito*, reconfortando-o ou aconselhando-o, por exemplo.

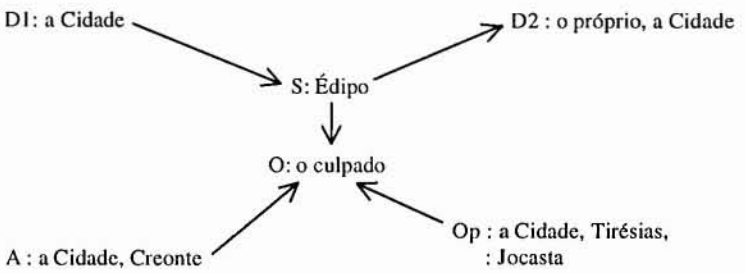
O funcionamento do par adjuvante-oponente não é nada simples: como o de todos os actantes, principalmente no texto dramático, ele é essencialmente *móvel,* sendo possível que o adjuvante, em certas etapas do processo, torne-se subitamente um oponente; por uma fragmentação de seu funcionamento, o adjuvante pode ao mesmo tempo ser também oponente; assim acontece com os conselheiros de Nero no *Britânico*, ambos adjuvantes-oponentes, conforme uma lei que tentaremos esclarecer.

É notável e esclarecedor das relações entre a fábula e o modelo actancial, o fato de que raramente se trata da conversão de um oponente que se tornaria adjuvante por uma mudança psicológica, uma modificação das motivações da personagem-actante; a alteração de função depende da complexidade inerente à própria ação, ou seja, ao par fundamental, sujeito-objeto. Assim as filhas mais velhas do Rei Lear, no início, em relação a seu pai, representam o papel de adjuvantes para a partilha do reino, ao passo que posteriormente revelar-se-ão como oponentes: a modificação de seu papel actancial não está ligada a uma *mudança de sua vontade*, mas à complexidade da situação de Lear. Isso é verdadeiro mesmo no caso em que se pudesse pensar em uma modificação psicológica da personagem: Lady Macbeth, por exemplo, aparece como adjuvante de seu marido para o assassínio de Duncan, mas acaba por não mais poder ajudá-lo quando a ação tirânica do rei sai do âmbito de ação dela. Os actantes que são ao mesmo tempo adjuvantes e oponentes (categoria infinitamente mais freqüente do que se supõe), se mantêm relações muito sutis com o conjunto da ação dramática, têm geralmente determinações imediatamente perceptíveis para o espectador. Em outros tipos de ações, é a determinação da função adjuvante-oponente que é o enigma proposto ao espectador e moldado pela ambigüidade ou ilusão deliberada dos signos da representação: é o caso de *Fim de Jogo*, de Beckett, da incerteza do papel de Clov em relação a Hamm. Enfim, existem casos em que a ambigüidade adjuvante-oponente é constitutiva não apenas da personagem, mas de sua relação com o sujeito: é o caso de Sganarelo em *Don Juan* ou de Mefistófeles em *Fausto.*

O Par Destinador-Destinatário

Este é provavelmente o par mais ambíguo, aquele cujas determinações são as mais difíceis de perceber, na medida em que é raro que

constituam unidades claramente lexicalizadas, em especial de personagens, mesmo que sejam as coletivas; na maioria das vezes, consiste em "motivações" que determinam a ação do sujeito. Assim, a *Cidade* na tragédia grega está quase sempre em posição de destinador, mesmo se ela se encontra também em posição de oponente e mesmo se ela se torna destinatário. Se tomamos o exemplo bastante claro de *Édipo Rei*, temos:



É a Cidade que expressamente incumbe Édipo de expulsar a peste de Tebas, encontrando o assassino de Laio. Mas, contrariamente ao que afirma Greimas, ao negar a possibilidade de encontrar o mesmo X nas duas posições de D1 e D2, é a si mesma que a Cidade oferece um ritual expiatório ao coagir Édipo a perseguir e declarar culpado um assassino que é ele mesmo. Nesse sentido, a Cidade passa de um actante a outro, executando uma espécie de movimento giratório, pelo qual ela ocupa sucessivamente as posições de destinador, de adjuvante, de oponente, de destinatário, progressivamente encerrando o homem solitário num círculo, o *sujeito* que se identifica com ela e que ela nega e repele. O sujeito Édipo só pode continuar a se identificar com a Cidade tomando partido contra si mesmo; daí o fato estranho de cegar-se e exilar-se. Torna-se então manifesto que é a Cidade que se propõe a si mesma a representação dramática do destino de Édipo no *Édipo Rei*[14].

Pode-se assim perceber que é o lugar *destinador* que traz em si a significação ideológica do texto dramático. E isso vale até mesmo no caso em que o que se encontra no lugar de *destinador* é uma pulsão aparentemente relacionada com o destino individual do sujeito: Eros, por exemplo.

14. Uma leitora (Florence Dupont) fez-me a observação de que, para além da Cidade, é mais a ordem da civilização que proíbe o incesto – ordem manifestada pelo oráculo de Apolo – que cumpre o papel de destinador. Prova, uma vez mais, da complexidade dos conteúdos do caso *destinador*, e da necessidade de considerar, da forma mais precisa possível, as diferenças culturais.

Eros não poderia ser concebido apenas como um simples equivalente do desejo sexual ou mesmo do amor sublimado, a *ágape* cristã; ele está sempre em correlação com esta função iminentemente "coletiva" que é a *reprodução social*. Assim, na peça elisabetana de John Ford, *Pena que Ela Seja uma Puta*, a sociedade, destinador, quer que Anabela e Giovani se reproduzam, mas, ao mesmo tempo, é a sociedade que, pelas condições que ela oferece a essa reprodução, bloqueia seu mecanismo: o incesto, recusa da reprodução social, é a conseqüência de um conflito no nível do destinador-sociedade; essa revolta individual que é o incesto aparece, portanto, não como uma bizarrice do desejo, mas uma catástrofe sociológica. Do mesmo modo, não entenderemos nada do *Cid* se não virmos que o Eros, destinador que impele um para o outro, Rodrigo e Chimena, é *também* o Eros da reprodução social em conformidade com as leis da sociedade feudal.

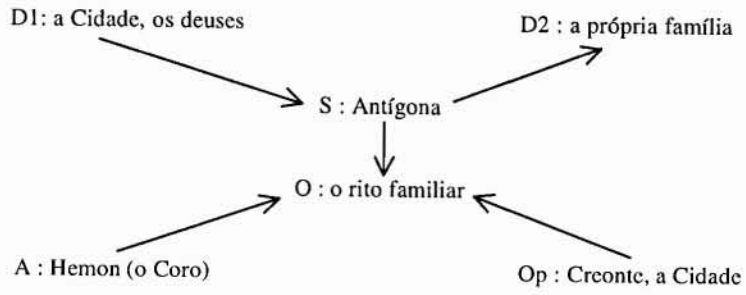
Algumas conseqüências:

a. o *duplo destinador*: a presença, no interior da casa *destinador*, ao mesmo tempo de um elemento abstrato (valor, ideal, conceito ideológico) e de um elemento animado (personagem) desemboca na identificação de ambos. Assim, em *Le Cid*, no lugar destinador D1, temos ao mesmo tempo a feudalidade (como sistema de valores) e Dom Diego, o Pai; é inútil expor com detalhes as conseqüências e as questões que surgem a partir do momento em que o rei se associa aos precedentes na casa destinador: pode-se contar com o Rei para manter e salvar os valores feudais, ou o conflito na casa destinador conduzirá à morte desses valores? No exemplo clássico da *Demanda do Graal*, o fracasso da busca significa o fracasso e a morte do rei Artur, na medida em que na casa destinador figuram lado a lado Deus e o rei Artur. É o conjunto dos valores que se vê, então, brutalmente questionado, e a função de rei feudal *primus inter pares* recebe um golpe fatal[15]: Deus "divorciou-se" do rei Artur.

b. às vezes, o lugar *destinador* é vazio ou problemático; pouparíamos muitas considerações supérfluas, se concordássemos que a pergunta de *Don Juan*, de Molière, ao espectador, é justamente a do destinador: quem é que *faz* Don Juan *correr*?

c. acontece, em certos esquemas, de a Cidade encontrar-se em dois lugares opostos, não mais sucessivamente, como no *Édipo Rei*, mas simultaneamente, como é o caso, por exemplo, na *Antígona*:

15. O que foi admiravelmente mostrado pelo filme de Robert Bresson, *Lancelot du Lac* (1974).



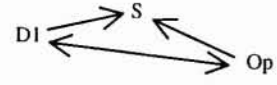
Nessa situação complexa, a cidade figura duas vezes, em dois lugares radicalmente opostos; signo de uma crise na cidade, de uma divisão interna em função de "valores" (quer dizer, definitivamente em função de formações sociais em luta, luta da qual o historiador deverá dar conta)[16]. Aqui, a reflexão sofocliana parece incidir sobre as relações da cidade e do tirano, das leis e do poder centralizador. Vê-se, portanto, como a determinação do actante-destinador é decisiva para a determinação do conflito ideológico subjacente à fábula.

d. conseqüência: o par destinador-destinatário é substituído pelo par destinador-oponente ou com ele se combina: às vezes, a luta dramática passa, se é possível dizer, acima da cabeça do sujeito; na lenda de Fausto como nos *Autos Sacramentales* de Calderón, a luta se dá entre o destinador divino e o Adversário diabólico[17].

e. quanto ao destinatário: D2, sua identificação (ou não) com o sujeito[18], a presença, na casa *destinatário* de tal ou tal hipóstase da coletividade ou do grupo, permite decidir sobre o sentido individualista ou não do drama. Assim, na *Tragédia Otimista*, de Vichnevsky, o destinatário do drama é indiscutivelmente a jovem República dos Sovietes; destinatário para o qual agem finalmente os dois *sujeitos* em confronto, os Marinheiros e o Comissário. Em compensação, a *ausência de*

16. Tocamos num ponto em que a interdisciplinaridade se impõe, em que semiologia teatral, antropologia e história contribuem mutuamente.

17. Teríamos então o triângulo fundamental:



O elemento conflitual seria constituído pelo par D1-Op; por exemplo, em *Esther*, de Racine, a ação é o conflito entre Deus, protetor dos judeus, e o ministro Aman, conflito que passa acima da cabeça desses instrumentos que são Ester e Assuero (Deus sendo "manifestado" por Mardoqueu).

18. Sujeito e destinatário se identificam no caso em que o sujeito age *por si*, como na busca amorosa.

destinatário conota o vazio, o desespero ideológico (ver Beckett), uma vez que a ação não se produz nem na intenção nem no interesse de *ninguém*.

f. no próprio funcionamento do espetáculo teatral, o *destinatário é também aquele com quem o espectador pode identificar-se*; de todo modo, como vimos, o espectador sabe quem é o "destinatário" da mensagem teatral; pode pensar, em certas condições, que é *para ele* que a ação acontece. O que parece um mau jogo de palavras, por confusão dos dois sentidos do termo *destinatário*, bem poderia corresponder a um dos funcionamentos psíquicos do espectador: assim, o espectador brechtiano ou o da tragédia grega, na medida em que ele é, politicamente, parte ativa no debate, pode identificar-se com o destinatário actancial, como o cidadão soviético pode ver-se como destinatário da *Tragédia Otimista*. O problema da identificação se complica e de modo estranho.

Sujeito-Objeto

Sujeito e herói

O par de base de toda narrativa dramática é o que une o sujeito ao objeto de seu desejo ou de seu querer por uma flecha que indica o sentido da busca. A primeira e maior dificuldade é então determinar textualmente o sujeito, ou pelo menos o sujeito principal da ação. Em geral, em um texto narrativo, conto, novela, romance, o equívoco não é freqüente, quando o sujeito se confunde com o *herói* da história, seja aquele a quem sucedem as aventuras, seja aquele que leva adiante uma busca, uma tarefa. Não, bem entendido, que todas as dificuldades sejam eliminadas: se é dito que Ulisses é o herói (e o sujeito) da *Odisséia*, Aquiles é o herói-sujeito da *Ilíada?* Pode-se ao menos propor a questão. Se em um texto dramático contarmos o número de aparições de uma personagem, o número das réplicas, e até mesmo o número de linhas de seu discurso (mesmo quando a ponderação dos três algarismos forneça uma solução incontestável), teremos encontrado a personagem principal, o " herói" da peça, não necessariamente o "sujeito": assim a análise de *Surena*, de Corneille, pode fazer surgir a personagem epônima como herói, não necessariamente como sujeito. Apesar da importância do papel (e do *discurso*) de Fedra, se ela é seguramente a heroína da peça homônima, não é evidente que ela seja o *sujeito*. A determinação do sujeito só pode dar-se em relação à ação, em sua correlação com o objeto. A bem dizer, não há sujeito autônomo em um texto, mas *um eixo sujeito-objeto*. Podemos dizer então que, num texto literário, sujeito é aquilo ou aquele que tem um desejo em torno do qual a ação, isto é, o modelo actancial, se organiza, aquele que pode ser tomado como sujeito da frase actancial, aquele cuja positividade do desejo, com os obstáculos que ela encontra, conduz o movimento do texto. Assim, servindo-nos de um exemplo romanesco, é a positividade do desejo de Julien Sorel ou de Fabrice del Dongo que os torna não apenas os heróis, apesar de sua presença decisiva, mas os *sujeitos* de *O Vermelho e o Negro* ou de *A Cartucha de Parma.* A figura heróica de Rodrigo não produz apenas um herói, mas um sujeito da ação.

Conseqüências

a. como vimos, não é a presença do sujeito sozinho, mas a presença do par sujeito-objeto que faz o eixo da narrativa. Um actante não é uma substância ou um ser, é um *elemento de uma relação.* Uma personagem *welthistorisch* (mundialmente histórica), como dizia Lukács, grandiosa, não é necessariamente ou nem mesmo é um sujeito se não for orientada para um objeto (real ou ideal, mas *textualmente presente*).

b. não se pode considerar sujeito do desejo alguém que quer aquilo que tem ou procura simplesmente não perder o que possui; a vontade conservadora não suscita facilmente uma ação, se faltar a força dinâmica e conquistadora do desejo. O herói "conservador" pode ser um oponente ou a rigor um destinador, não um sujeito. É o estatuto – e o drama – de Teseu em *Fedra*.

c. o sujeito pode ser coletivo; pode ser um grupo que deseja sua própria salvação ou sua liberdade (ameaçadas ou perdidas), ou a conquista de um bem; isso não pode ser uma abstração. O destinador e mesmo o destinatário, a rigor, o adjuvante ou o oponente, podem ser abstratos, o sujeito é sempre animado, apresentado como vivo e atuante (animado *vs* inanimado, humano *vs* não humano)[19].

d. o objeto da busca do sujeito pode perfeitamente ser *individual* (uma conquista amorosa, por exemplo), mas aquilo que está em jogo nessa busca sempre ultrapassa o individual, pelo laço que se estabelece entre o par sujeito-objeto, que jamais fica isolado, e os outros actantes. Romeu pode muito bem desejar Julieta, mas a flecha de seu desejo atinge um alvo mais vasto, que é o *inimigo do clã.*

e. o objeto da busca pode ser abstrato ou animado, mas de certa maneira é *metonimicamente* representado em cena; é o caso do duque Alexandre, metonímia da tirania que pesa sobre Florença em *Lorenzaccio.*

Nota. Vê-se a conseqüência teórica, mais geral: todo o sistema actancial funciona como um *jogo retórico* (sem que haja, bem entendido, a menor conotação pejorativa nessas palavras), isto é, como a combinação de vários "lugares" paradigmáticos. Tudo se passa como se cada *actante* fosse o lugar de um paradigma; daí a existência de um jogo de substituições possíveis. E, na representação, toda uma série de

19. *Vs* (abreviatura de *versus*) significa "oposto a".

presenças paradigmáticas (personagens, objetos – ver "O Objeto Teatral", p. 117) que substituem esse ou aquele actante: é o caso de *Lucrécia Bórgia*, de Victor Hugo, personagens (a Negroni, por exemplo) ou objetos (as armas) fazem parte de um paradigma do *sujeito-Bórgia* (Lucrécia). É por esse viés que é possível a uma representação *mostrar* o modelo actancial.

Destinador e Sujeito: Autonomia do Sujeito?

A análise actancial permite evitar o perigo de "psicologizar" os actantes e suas relações (de substituir as "personagens" por "pessoas"); mas sobretudo somos coagidos a ver no sistema actancial um *conjunto* cujos elementos são todos interdependentes, não isoláveis.

Se retomarmos a posição de base do modelo actancial, talvez poderemos dar-lhe uma formulação mais exata e mais precisa: *D1 quer que [S deseje O] no interesse de D2.*

Notemos que a proposição *S deseje O* é uma proposição *encaixada* na proposição *D1 quer que [...] no interesse de D2.* Ora, esse encaixe da proposição *S deseja (ou Demanda) O* é o que escapa da análise dramatúrgica clássica, bem pronta a crer na autonomia do desejo de S, sem destinador e mesmo sem outro destinatário que ele próprio. Na realidade, a proposição *S deseja, Demanda O* é uma proposição *não autônoma* que só tem sentido em relação ao ato, mais freqüentemente social, *D1 quer que ...*

Ex.: Deus (o rei Artur) quer que
os cavaleiros da Távola redonda busquem o Graal.
Ex.: A ordem feudal quer que
Rodrigo busque Chimena
Rodrigo vingue seu pai.

Na medida em que há uma verdadeira dramatização, o oponente também é sujeito de uma proposição do "desejo", semelhante e de sentido contrário à do sujeito S; e, encadeando-a, há uma proposição do tipo: *D1 quer que [Op, etc.].*

Toda vez que há um confronto de dois "desejos", o do sujeito e o do oponente, é que há divisão, clivagem interna do D1, sinal de um conflito ideológico e/ou histórico.

De todo modo, no conflito teatral podemos estabelecer em princípio que uma tal análise exclui a *autonomia* do sujeito: quando esta aparece, ela só pode ser ilusão ou truque a serviço de uma ideologia redutora.

A Flecha do Desejo

Se as relações entre os actantes são de certo modo formais, précoerções, com um jogo de substituições relativamente limitado, a flecha do desejo, *vetor orientado,* é ainda mais claramente *semantizada:* pode-se dizer que a psicologia, expulsa das relações entre actantes (que não são personagens), refugia-se na flecha do desejo, a que une o sujeito ao objeto. Daí advém o perigo infalível de retornar às categorias da psicologia tradicional. Tentaremos dar ao semantismo da flecha do sujeito limites relativamente estritos.

Notemos de início que gramaticalmente a flecha do sujeito corresponde, na frase de base, ao *verbo*; mas o "sentido" desse verbo é já estreitamente limitado pelo fato de que só podem figurar na lista desses verbos, aqueles que servem para estabelecer uma relação (e uma relação dinâmica) entre dois lexemas, um dos quais (o sujeito) é necessariamente *animado* e *humano*: X quer Y, X ama Y, X detesta Y. Vemos logo se restringir ainda mais o âmbito semântico da "flecha": verbos de vontade, de desejo. A flecha determina ao mesmo tempo um *querer* ("classema antropomorfo [...] que instaura o actante como sujeito, isto é, como operador eventual do fazer", segundo Greimas, *Du sens*, t. I, p. 168) e um *fazer* decisivo, já que determina o fazer dramático[20].

Se a relação do destinador com o sujeito, e mesmo do adjuvante ou do oponente com o sujeito, raramente tem que ser motivada, a flecha do desejo é sempre positiva; e é provavelmente aqui que caberia uma *psicanálise do sujeito desejante*. Em decorrência, tem-se uma nova restrição de sentido: contrariamente às análises de Greimas que enumera as motivações possíveis do sujeito desejante (amor, ódio, ciúme, vingança etc.), de bom grado limitaríamos esse desejo ao que é fundamentalmente o desejo do sujeito freudiano, isto é, o desejo propriamente dito, com suas diversas virtualidades: narcisismo, desejo do outro e talvez pulsão de morte.

Mas o que é habitualmente compreendido como *motivações*, o "dever" ou a "vingança", por exemplo, não nos parece ser *desejos* (investindo a flecha sujeito-objeto), mas o *contrário* dos desejos, com toda uma série de mediações e transferências metonímicas; assim, o desejo de morte de Lear em relação às suas filhas mais velhas, que o traíram, não ocupa a flecha do desejo. Talvez esta análise, aprofundada, esclarecesse o que convencionamos chamar de a "impotência" de Hamlet; poderia ser formulada do seguinte modo: o desejo que o impele não se encaminha para o assassínio de seu padrasto; esse assassínio é, para ele, secundário e mediato. Assim também o desejo que experimenta Lorenzo em *Lorenzaccio* de Musset, pulsão narcisista

20. Uma outra análise, a de Oswald Ducrot, esclareceria talvez essa relação, com a ajuda da noção de *predicado complexo* (ver *Dire et ne pas dire*, p. 121).

dirigida a uma Florence identificada a ele próprio (ou à *mãe*[21]), desejo quase que sexual pela "liberdade de Florence", transforma-se, por meio de uma série de passagens metonímicas, em desejo de matar o tirano (Clemente VII, depois Alexandre de Médicis) e acaba por confundir-se com o desejo do próprio tirano – essa paixão por Alexandre que não é puro fingimento, mas também pulsão de morte. Em última análise, jamais o ódio ou a vingança, enquanto tais, podem informar ou investir a flecha do desejo, que é sempre *positivamente* desejo de alguém ou de alguma coisa: essa hipótese é a única que impede de recair nas motivações psicológicas ultrapassadas – a única que justifica o investimento de energia vital que impele cenicamente o herói ao *fazer*. Assim em Macbeth[22], o desejo de *ser* (grande, rei, homem + o desejo por sua mulher) investe-se metonimicamente no "desejo" ou mais exatamente no querer matar Duncan; após o que, é o desejo de ser ou, sobretudo, de perseverar que gera mecanicamente o "querer" inesgotável de outros assassínios.

Os Triângulos Actanciais

Se considerarmos o modelo actancial não mais em seu conjunto de seis casas, mas tomando um certo número de seus funcionamentos no interior das seis casas, podemos isolar um certo número de triângulos, materializando relações (relativamente) autônomas. Assim, na maioria das cenas "clássicas" com duas ou três personagens, funciona um ou outro desses triângulos, quer um sujeito e um oponente disputem um objeto ausente, quer sujeito e objeto se unam contra o oponente, quer, como em uma cena célebre de *O Cid*, Dom Diego, destinador, designa a Rodrigo o objeto de sua busca.

O triângulo ativo

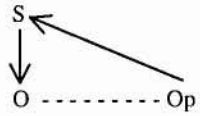
É a flecha do desejo que orienta o conjunto do modelo e fixa o *sentido* (a um só tempo *direção* e *significação*) da função oponente.

Duas soluções (ver p. 35):

a. o oponente é oponente do sujeito, por exemplo, a madrasta da Branca de Neve se opõe à sua pessoa, não a seu desejo pelo Príncipe; esse caso de triângulo ativo (sujeito-objeto-oponente) tem a seguinte forma:

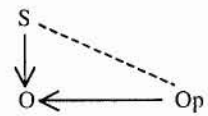
21. Cf. o caráter quase incestuoso desse amor, indicado pelo duplo Tebaldeo, que chama Florence "minha mãe", e conotado pelas duas figuras maternas, Maria Soderini e Catarina.

22. Talvez não fosse difícil ler o desejo de Macbeth como desejo (frustrado) por sua mulher; o resto seria desejo *mediato*: ser grande, rei, viril etc., para ser amado por ela.



Tudo se passa então como se o sujeito detivesse alguma coisa que o oponente deseja (a suprema beleza, no caso de Branca de Neve). Nesse caso, a disputa está em desacordo com o desejo do sujeito (ver *Modelos Múltiplos*, p. 50); o oponente é, por assim dizer, um adversário existencial, não conjuntural. O sujeito se acha ameaçado em seu próprio ser, em sua própria existência; ele só pode satisfazer o oponente desaparecendo: é o caso de Otelo, em relação a Iago.

b. o oponente é oponente ao desejo do sujeito em relação ao objeto. O triângulo será da seguinte forma:



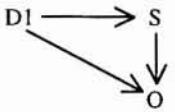
Nesse sentido há, a bem dizer, *rivalidade* (amorosa, familiar, política) e choque de dois desejos do mesmo objeto, como o caso de Britânico e Nero afrontados por Junia.

De um modo muito refinado, Corneille apresenta em *Surena* as duas soluções, simultaneamente. O rei Orode é o oponente n. 1 do herói Surena, porque tem medo da glória desse grande homem que ameaça sua realeza por sua própria existência: meu crime, diz Surena, é "ter mais nome que meu Rei" (ato V, cena 2). Quanto ao príncipe herdeiro Pacorus, ele está, em relação a Eurídice, em uma situação de rivalidade com Surena, oponente n. 2. Os dois modos de oposição unem-se aqui.

Denominamos esse triângulo de *ativo* ou *conflituoso*, porque é constitutivo da ação: todos os outros actantes podem a rigor estar ausentes ou pouco claramente indicados, mas nenhum desses três poderia faltar. Mesmo em *Fim de Jogo*, de Beckett, em que todos os actantes parecem se esgarçar e diluir, pode-se dizer, bastante grosseiramente, que o desejo de morte de Hamm choca-se com o desejo de vida de todas as outras personagens, que funcionam como uma espécie de oponente coletivo: "vai acabar", diz Hamm, com uma espécie de esperança, mas ninguém, fora ele, quer "acabar".

O triângulo "psicológico"

Denominamos "psicológico" o triângulo com a forma:

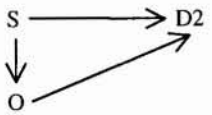


É assim denominado porque serve para a dupla caracterização, a um só tempo ideológica e psicológica, da relação sujeito-objeto; na análise, serve para mostrar como o ideológico é reinserido no psicológico ou, mais exatamente, como a caracterização psicológica da relação sujeito-objeto (a flecha do desejo) é estreitamente dependente da ideológica. Em *Le Cid*, exemplo que privilegiamos pela clareza de suas determinações, a presença de Eros na casa D1 combina com as determinações históricas: presença em D1 ao mesmo tempo de valores feudais e de ideais monárquicos, que acabam por valorizar a escolha que Rodrigo faz do objeto Chimena. Em particular, é esse triângulo que poderemos interrogar, para a determinação psico-ideológica do objeto: a *escolha do objeto* não pode ser compreendida como se faz tradicionalmente apenas em função das determinações psicológicas do sujeito S, mas em função da relação D1-S. O que corresponde a uma observação de bom senso: que o objeto do amor, por exemplo, não é escolhido em função apenas dos gostos do sujeito, mas de todas as determinações sócio-históricas nas quais está inscrito.

Um exemplo eloqüente: a estranha escolha, feita por Pirro, do objeto de amor mais "impossível" para ele, sua prisioneira e vítima, Andrômaca. Podemos procurar as motivações individuais, a relação com o pai (Aquiles, assassino do marido de Andrômaca, Heitor), o que permite a Pirro igualar-se ao pai ao desposar Andrômaca (*tornar-se* o pai), mas não podemos negligenciar a presença, na casa D1, ao mesmo tempo da Grécia e do Deus vingador de Tróia (o *deus absconditus* que restabelece o equilíbrio entre vencedores e vencidos). Uma vez mais, vemos como o *modelo actancial serve não tanto para resolver problemas, mas sim para propô-los.*

O triângulo ideológico

O triângulo que assim qualificamos apresenta-se sob a seguinte forma:



Ele é, por assim dizer, o avesso do precedente e marca o *retorno da ação ao ideológico*: serve para descobrir como a ação, tal como se apresenta no decorrer do drama, acontece em favor de um beneficiário, individual ou social. Na outra extremidade da ação, esclarece, não a origem da ação, mas o sentido do desenlace, permitindo ver que há no interior do modelo formal uma espécie de diacronia, um *antes* e um *depois*. Se retomarmos o exemplo anterior, a questão proposta é: a quem serviu a ação motivada pelo desejo de Pirro por Andrômaca? A resposta é clara: se o desejo de Pirro era para si mesmo, a conseqüência é *para Tróia*; Andrômaca torna-se rainha do Epiro que é então uma nova Tróia, *Troja rediviva*.

Não há exemplo, pelo menos no âmbito do teatro não apenas recreativo, de que o triângulo acima definido não se feche com um retorno não somente à cidade, *mas à idéia que os homens fazem da situação sócio-histórica na qual se encontram, isto é, na ideológica*: o problema final proposto pelo desenlace de *Andrômaca* é o da justiça divina e da reviravolta da história. A análise do triângulo ideológico supõe que examinemos as diferentes mediações pelas quais se produz a passagem da ação de um sujeito às suas conseqüências para a sociedade em questão. O que nos diz o triângulo ideológico é a maneira pela qual a ação do sujeito se inscreve na resolução (ou pelo menos na nova posição) do problema proposto. Assim, por exemplo, a questão final proposta pelo *Rei Lear* pode ser assim formulada: pode o rei continuar a ser um feudal entre outros (e administrar seus próprios problemas em função dessa situação feudal) quando a feudalidade está se extinguindo? A questão proposta pelo triângulo ideológico é a relação entre o sujeito e o destinatário, entre a ação individual do sujeito e suas conseqüências individuais, mas também sócio-históricas. Tal análise, em sua variedade quase infinita, propõe ao encenador a *questão semiológica chave*: como mostrar o sentido, ao mesmo tempo individual (para o sujeito) e sócio-histórico, do desenlace? Se encenarmos *Hamlet*, certamente não nos bastará fazer derramar uma lágrima por causa do destino do "gentil príncipe da Dinamarca", será preciso mostrar também qual o sentido de uma ação que entrega a Dinamarca nas mãos de Fortimbras, que faz, portanto, desse rei estrangeiro o destinatário de toda a ação.

Modelos Múltiplos

Até agora, tomamos exemplos do teatro; talvez pudéssemos buscar modelos em outras formas de narração, sem que nosso raciocínio seja fundamentalmente alterado. Não é no nível actancial que podemos atingir, pelo menos até o momento, a especificidade do texto dramático. Vamos um pouco mais longe: talvez possamos afirmar que o que distingue o texto dramático do texto romanesco, por exemplo, é o fato de que, no teatro, não somos confrontados com um único modelo actancial, mas com pelo menos *dois*.

Se a determinação de um sujeito da frase actancial é, às vezes, difícil, é porque há outras frases possíveis, com outros sujeitos ou transformações da mesma frase, que fazem do oponente ou do objeto possíveis sujeitos.

Reversão

Primeiramente, reversão do *objeto*. Em toda história de amor, há uma reversibilidade possível do sujeito e do objeto: se Rodrigo ama Chimena, Chimena ama Rodrigo; o modelo actancial que considerasse Chimena o sujeito seria tão válido quanto o outro. Se Romeu começou a amar Julieta, Julieta se pôs a amar Romeu. Apenas a coerção social, o código, limitam as possibilidades do actante feminino ser constituído como sujeito. Mas jamais é impossível à representação privilegiar um modelo actancial que pudesse parecer menos evidente que um outro, mas cuja leitura é mais interessante ou mais rica de sentido para nós atualmente. *A análise semiológica de um texto dramático jamais é coercitiva*: permite a um outro sistema semiológico, o da representação, jogar com suas estruturas em função de um outro código; a representação pode construir um modelo actancial novo ou textualmente pouco aparente, por insistência em certos signos textuais, por apagamento de outros signos, por construção de um sistema de signos autônomos (visuais, auditivos), instalando o sujeito escolhido na autonomia e no triunfo de seu desejo[23]. A representação pode produzir um novo modelo actancial, invertendo uma estrutura cuja transformação é possível e parcialmente presente: pode haver seqüências que instalam a personagem-objeto como sujeito do seu próprio desejo; é o caso, em *Romeu e Julieta*, da cena da ama.

23. É o caso de Michel Hermon na peça de Ford, *Pena que Ela Seja uma Puta*, privilegiando Anabela e seu desejo (Théâtre de la cité, 1974) – estrutura textualmente visível, mas deixada na penumbra pelas coerções do código.

Dois modelos

Outra inversão possível, também ela virtualmente inscrita nos textos, é a que faz, em alguns casos, não em todos, do oponente o sujeito do desejo. Assim *Otelo*, de Shakespeare, é lido mais facilmente se fizermos de Iago o sujeito inverso, o duplo negro de Otelo[24]. No melodrama, deve-se considerar o vilão o verdadeiro sujeito ativo[25]. O que pensar dessa inversão? É possível cenicamente privilegiá-la. Mas também é possível, na representação, deixar subsistirem os dois modelos actanciais, fazer um e o outro representarem, mostrá-los imbricados um no outro com suas possibilidades conflituais e com sua concorrência. A escritura plural do teatro (mais claramente que a de qualquer texto) permite essa dupla programação, que condiciona a eficácia do confronto dramático, na medida em que o enfrentamento dos dois desejos, do sujeito e do objeto, ou do oponente, é regido pela relação com os outros actantes cujo conjunto representa o ou os grupos sociais em conflito. Assim surge uma noção que voltaremos a encontrar, a de *espaço dramático*: os actantes distribuem-se em duas zonas, dois espaços conflituais ou, em todo caso, opostos[26]. Assim, a colisão entre os dois desejos, discordantes, de Orgon e de Tartufo, surge como relação antagônica de dois espaços, como a oposição entre Alceste e Filinto.

A reduplicação ou a estrutura em espelho

Em certos casos, a presença de dois sujeitos não é uma oposição de dois actantes antagônicos, mas a reduplicação do mesmo actante. Em *Rei Lear*, o actante Gloster é a reduplicação e a sombra do actante Lear, com a mesma dupla função sucessiva de sujeito e objeto. Em *Lorenzaccio*, a marquesa Cibo é a sombra em espelho do sujeito Lorenzo. Coisa mais surpreendente ainda é o actante-oponente Laerte, que em *Hamlet* assume o lugar estrutural exato do sujeito Hamlet, tendo como ele um pai para vingar.

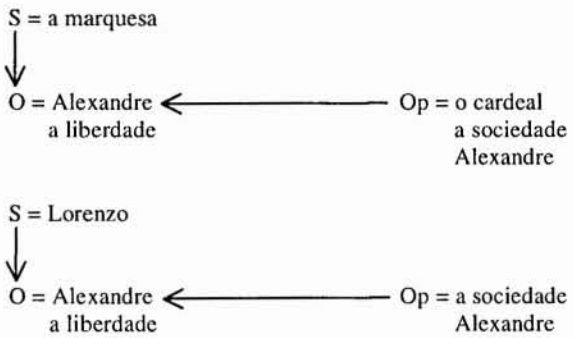
24. Também aqui, a leitura psicanalisante que André Green faz de *Othello (Um olho a mais)* pode esclarecer a análise actancial e ser esclarecida por ela. Assim, podemos ler uma espécie de circulação do desejo (homossexual) e do ódio.

Estruturas que poderiam ser reduplicadas pela presença de Desdêmona como objeto feminino desejado e desvalorizado.

25. Ver nosso estudo sobre as estruturas do melodrama, "Les bons et le méchant", *Revue des sciences humaines*, verão de 1976.

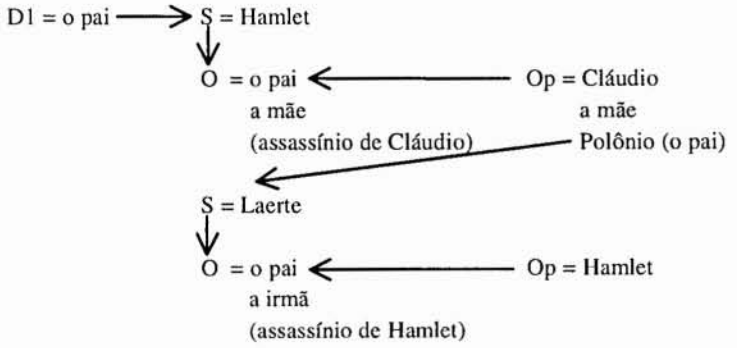
26. Ver o conceito de espaço dramático, p. 114.

Daí surge toda uma série de possibilidades dramáticas:
a. o contraponto, como em *Lorenzaccio*, em que Lorenzo e a marquesa perseguem a mesma ação e jamais se encontram, onde a única relação entre as duas redes é a identidade do objeto (e sua relação com o sujeito).



O paralelismo é inteiramente esclarecedor.

b. a presença de dois esquemas deslocados como em *Hamlet*:

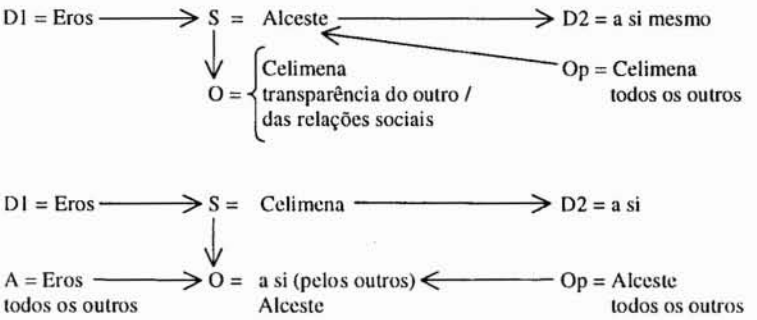


A reversibilidade da ação prepara, assim, a derrota e as mortes conjuntas de Laerte e de Hamlet, ambos combatentes de uma causa perdida. A estrutura exige a adoção de um elemento novo, o jovem rei vencedor Fortimbras, aquele que não está envolvido na problemática da morte do pai ou, mais exatamente, aquele que não é desarmado por ela.

Modelos múltiplos e determinação do ou dos sujeitos principais

Um método simples de determinação do modelo actancial *principal* é a construção de uma série de modelos a partir das principais

personagens tidas como sujeitos. Assim, acerca do *Misantropo*, é possível construir pelo menos dois modelos actanciais, um que toma como ponto-de-partida o sujeito Alceste; o outro, o sujeito Celimena:



Algumas observações:

a. a semelhança do destinador: num caso como no outro, é Eros, acompanhado de uma certa relação com o grupo, que poderia ser uma relação de dominação, mas a estrutura sociopolítica exclui uma outra dominação "individual" que não seja a do rei;
b. a semelhança e a oposição no objeto do desejo, objeto em contradição com a relação de grupo desejada[27];
c. a semelhança curiosa entre o esquema actancial que tem como sujeito Celimena e aquele que, em *Don Juan*, toma Don Juan por sujeito, o que conferiria ao *Misantropo* seu sentido na sucessão das peças de Molière: história e estrutura mostrariam aí sua conjunção possível. Após *Don Juan* e *O Tartufo* temos desta vez a peça do desejo e da vontade de poder *da mulher*, vontade que só pode se realizar no e pelo grupo social próximo do poder, em e pela relação (social) entre o desejo e suas máscaras. Assim, os esquemas actanciais indicam a dupla relação entre o sujeito e o objeto (reversível), entre o sujeito e o grupo em seu trabalho de adjuvante e de oponente. Vemos como a representação poderia privilegiar Celimena-sujeito. Vemos também de que modo a relação dos modelos actanciais indica *o lugar do conflito dramático*, aqui percebido em sua complexidade: conflito duplo, por um lado, entre os sujeitos, por outro lado, entre cada sujeito e os outros oponentes; esse conflito duplo exprime o fracasso dos dois sujeitos não apenas no seu confronto recíproco, mas em seu conflito fundamental com o mundo[28].

27. Não seria difícil estudar Alceste de um lado e Celimena de outro, como sujeitos cindidos, divididos entre seu desejo e sua vontade de integração no grupo.

28. Bem vemos que não há lugar autônomo de Filinto em relação ao resto do grupo; se ele não é o aliado, mas o oponente de Alceste, vemos como o modelo actancial

Esse fracasso provoca conseqüências diferentes: Alceste aceita a derrota e a retirada, Celimena não as aceita; como Don Juan, ela espera a ira celeste ou o envelhecimento.

Uma análise rápida como esta, que aborda um texto bem conhecido, faz-nos pôr o dedo na relação entre a construção do modelo como processo operatório sem outro valor senão o heurístico, e a que pretende determinar *estruturas inerentes ao objeto*. É necessário desconfiar ao mesmo tempo de uma e da outra dessas duas visões, pois uma implica relativismo, empirismo do conhecimento, e a outra projeta em "verdades objetivas" os resultados dos métodos de investigação; ambas têm a ver com o positivismo científico. Na medida em que o teatro é uma prática significante, a análise (complexa) do ou dos modelos actanciais é apenas a determinação de certas condições teóricas dessa prática significante.

A presença de *dois sujeitos*, presença característica do texto de teatro, quer seja resultante de uma investigação textual ou de uma construção do objeto "literário", revela a ambigüidade fundamental do texto teatral, essa ambigüidade que F. Rastier mostra tão bem em *Don Juan*[29], sem talvez associá-la claramente ao estatuto *teatral do texto*. F. Rastier lê essa ambigüidade no nível da narrativa; mas o exemplo (muito longe de ser excepcional) do *Misantropo* autoriza a instalá-la no nível actancial. Uma análise, seqüência a seqüência, análoga em seu princípio de recorte àquela feita por Rastier em *Don Juan*, mostraria como o sujeito Alceste e o sujeito Celimena se alternam na sucessão da narrativa dramática. O espectador lê e/ou constrói duas narrativas (ou, se preferirmos, duas fábulas) concomitantemente, uma que é a história de Alceste, a outra que é a história de Celimena: "Teremos então, diz F. Rastier, duas descrições da estrutura profunda da narrativa, que darão conta das duas leituras possíveis"[30].

Avancemos mais: a presença de *dois modelos actanciais* em torno de dois eixos sujeito-objeto pode ter como conseqüência no nível, não somente da leitura, mas da prática, isto é, da representação, não uma escolha, mas uma oscilação, que apresenta ao espectador exatamente o *problema dramático do texto*. Além da leitura unívoca, pode haver

revela um conflito mascarado pelas determinações psicológicas aparentes ("a amizade") do discurso. É claro que uma análise precisa desse mesmo discurso mostraria o caráter conflituoso e oposicitivo do discurso de Filinto (ver p. 86). Na mesma perspectiva, notamos as réplicas entre oponentes: assim se constitui um *paradigma oponente*, ao qual se junta Arsinoé, aparentemente adjuvante de Alceste, mas de fato oponente do duplo sujeito Alceste-Celimena, como indica imediatamente o discurso de Alceste.

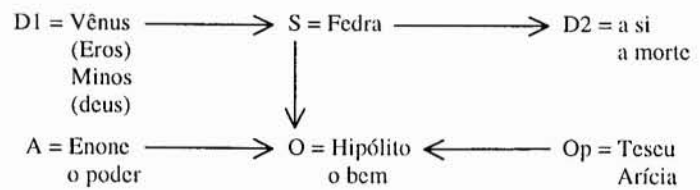
29. François Rastier, "L'ambiguïté du récit: la double lecture de Don Juan de Molière", in *Essais de semiotique discursive*, p. 91-161.

30. Ibidem, p. 92.

uma leitura dupla, *dialógica*[31], que impõe ao espectador de teatro esse movimento, esse vaivém constitutivo do trabalho teatral[32]. Também aqui é a produção da representação que garante ou destrói a ambivalência textual, pois essa ambivalência nunca é indiferenciação do sentido, mas conflito.

Modelos múltiplos: um exemplo, Fedra

Se existe um texto em que se lê o lugar triunfal, fulminante do herói (da heroína), é com certeza a *Fedra*, de Racine. O modelo actancial que a toma como sujeito é claro, completo, bem formado:



Mas dois outros esquemas também são textualmente possíveis, tomando Hipólito e Arícia como sujeitos:

30. Ibidem, p. 92.

31. Dialógico: denominamos dialogismo, segundo os textos críticos de M. Bakhtin (*La poétique de Dostoïevski, Le oeuvre de Rabelais*), a presença simultânea de duas vozes no interior do mesmo texto literário, que ilumina o funcionamento de uma contradição.

32. Trabalho, ao mesmo tempo, lembremos, do escritor, do praticante de teatro (encenador, ator) e do espectador.

Esquemas muito interessantes, na medida em que:

a. correspondem ao duplo esquema reversível sujeito-objeto, com a precisão de que os dois esquemas são realmente gêmeos, que o papel de sujeito é realmente assumido por Arícia (ver ato II, cena 1 e ato V, cena 2), que há uma espécie de igualdade virtual entre os amantes;
b. é o esquema do *desejo de Hipólito* que abre o texto, desenvolvido com clareza no discurso de Hipólito e de Terâmeno (ato I, cena 1); deparamo-nos com um desses casos, relativamente raros, em que o nível discursivo evidencia claramente a estrutura actancial;
c. nos três esquemas, Hipólito é uma vez sujeito, duas vezes objeto, enquanto Fedra, uma vez sujeito, é duas vezes oponente;
d. um fato capital: nos três esquemas Teseu está na posição de *oponente*, e, a cada vez, atrelado a uma mulher; o amor de Hipólito e de Arícia tem como oponente, como é usual, o casal paterno; em compensação, fato fundamental, é o desejo de Fedra por Hipólito que, subvertendo a ordem das gerações, instala Arícia na mesma casa que Teseu: o que se forma assim é o par ateniense, "indígena", que sobrevive sozinho ao desenlace, já que os "estrangeiros" foram eliminados;

O lugar de oponente de Teseu indica claramente que o desejo de todos os protagonistas é o de eliminá-lo: para Fedra e Hipólito, ele é o obstáculo a seus desejos amorosos; para Arícia, ele é, além disso, obstáculo (político, tirânico) a sua liberdade e a seu poder real. Vamos um pouco mais longe: a presença do rei na casa do oponente confere à peça um sentido político, camuflado pelo discurso, como se o ruído das paixões ocultasse o conflito político. O conflito entre o pai e o filho não é um simples conflito edipiano, ou um conflito individual de gerações: é o conflito do rei e de seu sucessor. *Fedra* é um drama da sucessão real, de uma sucessão *malograda*. Conseqüência: não podemos construir um esquema actancial que tenha Teseu como sujeito; ele só deseja manter o que ele tem: sua mulher, seu poder, sua vida, seu filho (como filho, não como rival ou sucessor). A bem dizer, não deseja nada, nem mesmo a morte de Hipólito, que, entretanto, pede. Somente o desenlace leva Teseu à posição de sujeito actancial;
e. se notarmos que Teseu é o oponente, ao mesmo tempo, ao desejo de Hipólito e ao desejo de Fedra, vemos em que medida é a oposição de/a Teseu, que fixa as relações entre Hipólito e Fedra, ambos "censurados" pelo mesmo poder. De certo modo, Arícia e Fedra fazem parte, para Hipólito, do mesmo paradigma, o do objeto (mulher) proibido pelo pai. A análise actancial associar-se-ia aqui sem forçar à psicanálise[33].

33. De resto, desde a primeira cena, Terâmeno adverte Hipólito de que essa proibição paterna é que constituiu Arícia como um objeto de desejo para o filho.

f. a presença de Eros no lugar de *destinador D1*, e do sujeito no lugar de *destinatário D2*, no esquema, é signo do desejo passional individual. Mas em todos os esquemas, o *poder* encontra-se em um lugar actancial, em uma espécie de concorrência com o objeto de amor (é preciso ver na cena de amor entre Hipólito e Arícia – ato II, cena 2 – a importância do objeto político: o poder); ele é objeto secundário e adjuvante para Fedra que o quer como moeda (objeto) de troca com o objeto de amor Hipólito[34]. Para Hipólito, o poder como o amor é o lugar da revolta contra o pai. Para Arícia, é o lugar da vingança contra uma tirania opressiva.

A presença do político em simbiose e em concorrência com o passional, a ausência da Cidade (o Estado, a sociedade, a monarquia) no lugar do destinador, tudo isso assinala não só a explosão dos desejos e das ambições individuais, mas a passagem de uma tragédia da Cidade (ainda que fosse monárquica) para uma tragédia "burguesa" do valor individual. O modelo actancial ajuda a determinar o lugar histórico da obra: a evolução da monarquia absoluta força Racine a camuflar os problemas políticos (perceptíveis justamente com a ajuda do modelo actancial) sob o discurso das paixões: o político é o não-dito do texto, na época mesmo em que o individualismo o reduziu à proporção exigida pelas conveniências.

Vemos como, no nível das macroestruturas, a história (e a ideologia) investe-se no texto. Vemos também (outra formulação do mesmo propósito) como a análise semiológica propõe à representação a pergunta que ela não pode responder: que conflitos privilegiar? Como mostrá-los? Que papel, por exemplo, dar a Teseu, a sua presença cênica? Como estabelecer a relação entre o sistema semiológico do *discurso*, e um modelo actancial cujas implicações são diferentes: como articular um e outro?

O problema proposto à representação é o da escolha de um modelo actancial privilegiado, ou da manutenção em concorrência de vários modelos actanciais – enfim, o de tornar claras, aos olhos do espectador, essas macroestruturas, seu funcionamento, seu sentido.

O deslizamento dos modelos

Trata-se de trabalho tanto mais delicado, já que, na maioria das vezes, o modelo não permanece estável ou fixo ao longo da obra; freqüentemente há deslizamento de um modelo para outro, ou mesmo substituição no decorrer da ação.

34. Fedra quer comprar Hipólito com a ajuda do poder real "Vá procurar em meu nome esse jovem ambicioso, / Enone. Faça brilhar a coroa diante de seus olhos" (ato III, cena 1).

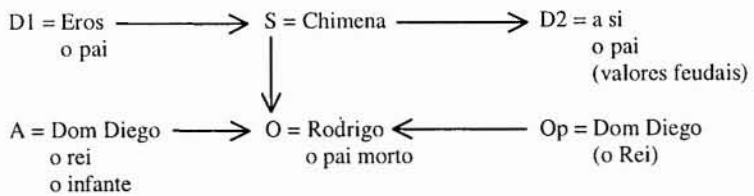
Tomemos, por exemplo, *Le Cid*. Se deixarmos de lado um esquema secundário:

teremos um modelo principal:

Modelo com dois objetos diferentes, em contradição ocasional (ver as *estâncias* de Rodrigo). Após o duelo e a morte do Conde, o modelo deixa de ser contraditório, para tornar-se de certo modo "impossível"; e temos um modelo não-contraditório, de tipo épico (busca), que se mantém no decorrer dos episódios (seqüências) sucessivos – processo, batalha contra os Mouros, confronto com Chimena, batalha contra Dom Sancho, novas batalhas prometidas: modelo de narrativa épica.

O modelo dramático, conflitual, que o sucede, tem por sujeito Chimena, com um objeto duplo: vingança do pai e Rodrigo.

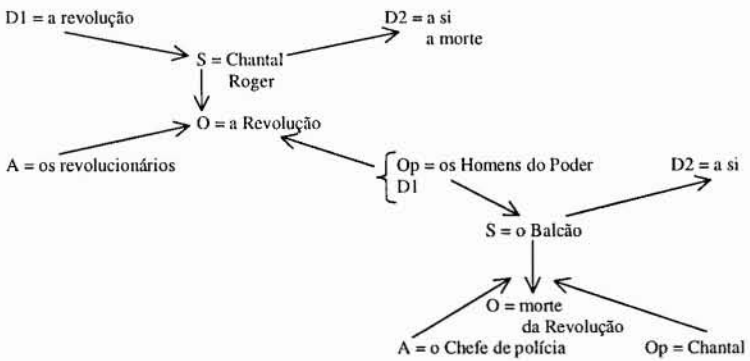
O deslizamento de um modelo para outro não é de modo algum índice de um conflito entre modelos, mas marca, ao contrário, a convergência real da ação de dois sujeitos (pertencentes ao mesmo conjunto paradigmático). A construção actancial indica aqui a *unidade dos dois actantes.*



O enfraquecimento do sujeito no teatro contemporâneo

Não deixaremos de notar que a maior parte dos exemplos que escolhemos são do teatro clássico. A busca de um modelo actancial parece mais aleatória num Beckett, num Ionesco – para não mencionar as tentativas de teatro sem texto. Que dizer de um modelo actancial em *A Cantora Careca*? Ou mesmo em *Amédée* ou *Como se Livrar Dele?* De certo modo, não são os actantes que desaparecem, mas o desejo do sujeito. No último citado, podemos imaginar que o sujeito (reificado) é o cadáver que cresce, e cujo desejo se manifesta dessa forma invasiva, expulsando progressivamente seus oponentes, enquanto em *A Cantora Careca* uma série de micro-sujeitos desenvolve uma série caleidoscópica de microdesejos, criando por acumulação uma situação conflitual-repetitiva, autodestrutiva. O enfraquecimento do sujeito toma uma forma mais "racional" em Adamov: todo o trabalho da dramaturgia de suas primeiras peças consiste em mostrar os esforços infrutíferos do herói central para constituir-se como sujeito: o subjetivismo do *Professor Taranne* ou do *Sentido da Marcha* é uma espécie de contraprova do modelo actancial clássico.

A escritura dramática de Genet duplica ou triplica o modelo actancial pelo jogo de espelhos da teatralização: assim em *As Criadas*, o sujeito Clara é ao mesmo tempo, pelo trabalho de seu próprio "teatro" imaginário, o Objeto-Madame. O funcionamento dos "papéis" encaixados questiona o funcionamento actancial clássico, pois os desejos dos sujeitos possíveis se convertem em desejos no interior da cerimônia construída para satisfazê-los; o modelo fragmenta-se em sujeitos parciais, mas convergem para a cerimônia; assim é o ajuste dos desejos de Madame Irma, das prostitutas e dos clientes em *O Balcão*, cujo modelo actancial é o seguinte:



Esse duplo modelo distanciado mostra como a substituição do Balcão pela Corte (do Bordel pelo Palácio real) possibilita o estrangulamento da revolução; mas para isso é preciso esse constante deslizamento metonímico, que faz passar do Bordel à Revolução, depois de novo ao Bordel, dos Importantes para suas imagens no Balcão. Mas então, quem está onde? O deslocamento questiona o funcionamento espacial do modelo actancial. Atingimos o ponto essencial, é que o modelo ou modelos actanciais, em sua concorrência ou seu conflito, só podem ser compreendidos se fizermos intervir a noção de espacialidade.

Foi isso que procuramos mostrar em relação a Victor Hugo; é também o que mostra F. Rastier em sua análise de *Don Juan*, que conclui: "A estrutura elementar, binária, da significação articula cada sistema semiológico em dois espaços disjuntos"[35]. O funcionamento actancial supõe disjunção espacial.

Algumas Conclusões

A análise actancial, tal como acabamos de apresentá-la, é indiscutivelmente sucinta. Mas é possível ver como a análise textual pode aperfeiçoá-la:

a. Nossos procedimentos atuais de determinação do modelo actancial são amplamente artesanais e intuitivos. Às vezes, nada mais do que a intuição justifica a presença de certa "personagem" nesta ou naquela casa actancial. Um critério essencial: a ação, as possibilidades de ação tais como elas surgem na seqüência dos episódios da "fábula", passível de resumo; assim, o adjuvante é aquele que auxilia na ação. Os critérios extraídos da análise do discurso (verbos de volição ou de ação, por exemplo) são, às vezes, úteis, mas particularmente sujeitos a demonstração, pois o discurso da personagem está geralmente em contradição com seu papel actancial.

De fato, é útil testar cada personagem como sujeito possível de um modelo actancial, com o inconveniente de ter que renunciar, em seguida, às combinações impossíveis ou improdutivas. Enfim, pode-se determinar a rotação das personagens de uma casa a outra e as permutas.

b. Em conseqüência, todo progresso na exatidão da análise actancial é condicionado por seu exame não na totalidade do texto, mas diacronicamente na sucessão das seqüências; apenas o estudo da evolução dos modelos de seqüência a seqüência permitirá, por exemplo, ver as transformações do modelo ou compreender como evoluem as combinações e os conflitos de modelos. Mas esse trabalho está submetido à análise do texto por seqüências; ora, a determinação das unidades

35. F. Rastier, *Essais de sémiotique discursive*, p. 133.

seqüenciais é o procedimento mais difícil possível[36], pois, se procuramos o modelo actancial em unidades pequenas demais, o resultado corre o risco de ser incerto. Mas se tomamos como base provisória as unidades tradicionais, textualmente visíveis (atos, quadros, cenas), é possível determinar uma sucessão de modelos actanciais cuja redução por superposição possibilita o surgimento de um ou vários modelos principais.

c. F. Rastier estabeleceu um método complexo, mas muito refinado, para a determinação das estruturas profundas pela análise das funções dos atores e redução das funções redundantes, método que supõe previamente a determinação das unidades seqüenciais, mas que tem a desvantagem de negligenciar a concorrência dos modelos actanciais.

d. Ora, não só a significação ideológica, mas mais precisamente os conflitos com a análise actancial: esta permite determinar no texto teatral o lugar da ideologia e das questões propostas, senão as respostas.

e. Conseqüência: é no nível actancial, e pela concorrência e conflito dos modelos, que já se percebe o "dialogismo" do texto de teatro: é fundamental o fato de que, se o sujeito da enunciação-*scriptor* estiver apagado ou mascarado, a consciência centralizadora, que unificaria todos os discursos, fique adormecida. Bem mais, a ação dramática torna-se um processo em que o sujeito sintáxico jamais está sozinho; ele não poderia chamar para si (nem como *scriptor*, nem como sujeito da ação) todo o sistema escritural, que se tornaria seu mundo: *o universo teatral não é o universo de ninguém.* A rede escritural do sujeito entra em competição ou em conflito com uma outra rede, um outro "sistema planetário": se ele está no centro, há outros centros. A análise actancial demonstra o policentrismo do teatro. Portanto, no início, não há no texto de teatro uma voz privilegiada: o teatro é por natureza descentralizado, conflituoso, em última análise, contestador. Não que a ideologia dominante não acabe em muitos casos por tirar dele seu proveito: ainda são necessários ao teatro oficial singulares procedimentos de restrição e de achatamento, de codificação estrita para silenciar a polifonia teatral e salvar a preponderância da voz dominante. Não nos surpreende ver a censura desencadear-se contra o teatro; os censores não estão errados: o teatro é realmente perigoso.

4. ATORES, PAPÉIS

Atores

O ator é uma "unidade lexicalizada" da narrativa literária ou mítica. "Os *actantes*, diz Greimas, (dependem) de uma sintaxe narrati-

36. Ver "Tempo e Seqüências", p. 139.

va e os *atores* (são) reconhecíveis nos discursos particulares onde se acham manifestados" (*Sémiotique narrative et textuelle,* p. 161). Dito de outro modo, os *atores*, em geral dotados de um nome, são as unidades particulares que o discurso dramático especifica com simplicidade: um ator (da narrativa) = um ator (que atua na representação). Bem entendido, não que a noção de ator esteja reservada ao âmbito do teatro. Nessa perspectiva, o ator seria a particularização de um actante; ele seria a unidade (antropomorfa) que manifestaria na narrativa a noção (ou a força) que recobre o termo de actante. Assim, o actante-destinador é lexicalizado sob as espécies do *ator-rei*, no final de *Cina*. Assim, em *Fedra*, o actante-adjuvante é lexicalizado sob as formas de *ator-ama*, que tem o nome de Enone.

Mas Greimas, que no princípio acreditou, como acabamos de ver, que o ator era uma particularização do actante, foi forçado a reconhecer que "se um actante (A_1) pudesse ser manifestado no discurso por vários atores (a_1, a_2, a_3), o inverso seria igualmente possível, um só ator (a_1) podendo ser o sincretismo de vários actantes (A_1, A_2, A_3)" (ibid.).

O actante é o elemento de uma estrutura sintáxica que pode ser comum a vários textos; o ator é, em princípio, o ator de uma narrativa ou de um texto determinado. O mesmo ator pode passar de uma casa actancial a outra ou ocupar várias: portanto, em toda narrativa amorosa, o sujeito e o destinador são o mesmo ator. Reciprocamente, é impossível construir um esquema actancial (sobretudo num texto de teatro) sem indicar vários atores na mesma casa actancial.

Esse é um traço que o ator tem em comum com a *personagem*. Como distinguir um do outro[37]? Ambos são elementos da estrutura de superfície, não da estrutura profunda, e, como tais, correspondem a um *lexema*. Ao ator, enquanto lexema, corresponde um certo número de *semas*[38] que o caracterizam; mas não a individualidade: não mais que o actante, o ator não é, para falar com exatidão, uma personagem. Certamente a distinção não é simples: de certo modo, a noção de ator recobre, em Propp, a de *personagem que executa* (nome + predicado). Greimas define desde o início o conceito de ator "confiando unicamente em sua concepção singela como a de uma "personagem" que permanece de certa maneira constante ao longo de todo um discurso narrativo". Tal concepção é, entretanto, inadequada: podemos considerar que várias personagens podem ser o mesmo ator; suponhamos, por exemplo, os numerosos pretendentes à mão de uma princesa em um conto: eles são, não o mesmo *actante* (um só vai conquistá-la), mas

37. Ver Vladimir Propp: "acontece de uma só esfera de ação dividir-se em várias personagens ou de uma só personagem ocupar várias esferas de ação" (*Morphologie du conte*, pp. 98-99).

38. Sema: unidade mínima de significação.

o mesmo *ator*: o ator *pretendente da princesa*. Em *O Misantropo*, os pequenos marqueses não são apenas o mesmo actante, mas o mesmo ator. É impossível confundir ator e personagem.

O ator é, portanto, um elemento animado caracterizado por um funcionamento idêntico, se necessário, com diversos nomes e em diferentes situações. Desse modo, em *As Trapaças de Escapino*, Escapino, qualquer que seja seu papel actancial (destinador, sujeito ou adjuvante, conforme o modelo construído e conforme as seqüências), é o *ator-fabricante de trapaças*, cuja ação repetitiva é enganar os outros: daí a narração repetitiva das "patifarias" das quais ele se tornou culpado em relação a Leandro. Ele pode ser muito parecido com outra personagem que terá o mesmo papel actorial que ele, de deceptor.

O ator se caracteriza:

1. por um *processo* (um *processus*) que é seu: SN +SV, no qual ele faz o papel de sintagma nominal em relação ao sintagma verbal fixo (Escapino *engana* X);
2. por um certo número de traços diferenciais de funcionamento binário, análogo ao fonema, segundo Jakobson, o *ator* é um "feixe de elementos diferenciais", próximos do que Lévi-Strauss denomina *mitemas*: "Em um conto (acrescentaríamos de bom grado: em um texto teatral) um "rei" não é somente um rei, uma "pastora" uma pastora, mas essas palavras e os significados que elas recobrem tornam-se meios sensíveis de construir um sistema inteligível, formado por oposições *macho/fêmea* (do ponto de vista da *natureza*) e *alto/baixo* (do ponto de vista da *cultura*) e de todas as permutas possíveis entre os seis termos"[39]. Consideramos a relação entre mitema e sema apenas como uma comparação, não uma identificação. Entretanto, acrescenta Lévi-Strauss, e isso nos aproxima de nosso âmbito de pesquisa: "(esses mitemas) resultam de um jogo de oposições binárias ou ternárias (o que os torna comparáveis ao fonema), mas com elementos já investidos de significação no plano da linguagem e que são exprimíveis por termos do vocabulário"[40].

Um ator se define, portanto, por um certo número de traços característicos: se duas personagens possuem, ao mesmo tempo, *as mesmas características* e *executam a mesma ação*, elas são o mesmo *ator*. Por exemplo, um ator é aquele que faz um papel fixo em uma cerimônia religiosa; aquele que representa o mesmo papel será o mesmo ator se tiver os mesmos traços característicos (a investidura sacerdotal, por exemplo). A diferença de um traço característico marca a oposição de um ator a outro, de um ator-mulher, por exemplo, a um ator-homem (dois atores cujo processo é o mesmo, podem ser diferenciados por

39. Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie strtucturale*, t. II, p. 170.

40. Ibidem.

esse traço característico). Assim, os atores fazem parte de um certo número de paradigmas: o paradigma feminino *vs* masculino ou o paradigma rei *vs* não-rei. "Unidade" da narrativa, o ator está na encruzilhada de um certo número de paradigmas e de um ou vários sintagmas narrativos (seu *processo*).

Assim, as personagens cornelianas representam um certo número de atores caracterizados por traços distintivos. Tomemos o exemplo de *Cina*: as três personagens, Cina, Emília, Máximo, são três *atores-conspiradores*, com o mesmo processo (a mesma ação) que é a conspiração, e os mesmos *traços distintivos*: jovens, estreitamente ligados a Augusto, hostis a sua tirania. Bem entendido, não são idênticos em todos os *traços distintivos:* Emília é *mulher*, Cina é *amado*, traço que o distingue de Máximo. Compreendemos então que o *ator* é um *elemento abstrato* que permite ver as relações entre personagens pela identidade de "função actorial". Nas peças da velhice de Corneille, o essencial da função actorial gira em torno do traço distintivo *rei/não-rei*. Vemos como a análise dessa função serve essencialmente para a determinação das *personagens* e de suas relações.

Em Racine, a oposição deixa de ser entre rei e não rei, ela se aprofunda entre *poderoso* e *não-poderoso*. O poder deixa de se afirmar como "real", quer dizer legítimo e de direito divino, parece ser uma simples situação de força. Temos, portanto, um jogo de *atores* extremamente simples:

amante-não amante	a
amado-não amado	b
poderoso-não poderoso	c
homem-mulher	d
não exilado-exilado	e

Tomemos, por exemplo, *Berenice* e seu trio de personagens:

Antíoco	= a	(-b)	(-c)	d	(-e)
Tito	= a	b	c	d	e
Berenice	= a	b	(-c)	(-d)	(-e)

Notemos que o traço rei/não-rei é um traço não pertinente, pois todos são chefes de Estado, *reis*. O que opõe Tito a Berenice, embora unidos pelo *amor*[41], é a *situação de poder*, e é o *exílio*, enquanto tudo (menos o amor, ai!) deveria unir Berenice e Antíoco; o elemento estrutural decisivo, o que determina o *ator raciniano*, é a situação *exílio* + *não-poder*, característica de *atores* como Júnia, Andrômaca, Berenice, Britânico despojado de seu lugar de herdeiro, Atálida, Fedra; com uma clivagem suplementar entre Júnia, Andrômaca, Monima, Atálida, Bajazeto, que *não amam* o poderoso, e Berenice ou Ester, que o *amam*. Vemos também como a identidade de traços distintivos não basta para construir a identidade dos atores, é preciso também a identidade do *processo*; aqui, por exemplo, o processo: amar o não-poderoso *vs* amar o poderoso. Constatamos:

41. Essa observação elementar talvez permita superar as discussões psicológicas em torno do amor ou da saciedade eventual de Tito. O que K. M. Gruber compreendeu magnificamente ao montar *Berenice* na Comédie Française (1984).

a. que não é absolutamente fácil distinguir o que é esta ou aquela *qualidade* própria do ator (por exemplo, amante/não amante) do *processo* que lhe pertence, sendo ambos, a bem dizer, *predicados*; a noção de *ator* é ainda mais confusa;
b. como essa noção serve para esclarecer o funcionamento da personagem e mais precisamente as relações das personagens entre si;
c. como o que caracteriza o "material" animado de um autor é o estoque de *atores*; o que comumente denominamos personagem-tipo, as mulheres de Corneille, ou as crianças em Maeterlinck, são atores, isto é, personagens dotadas de um certo número de traços distintivos comuns. *O universo de tal autor dramático* se esclarece com a ajuda dessa noção.

Papéis

Nessa perspectiva o *ator* corre o risco de confundir-se com o *papel*.

O que é um *papel*? A. J. Greimas e F. Rastier empregam freqüentemente esse termo com o sentido de função (o papel actancial, o papel actorial, o papel de *agressor*, por exemplo). Nós o empregaremos com o mesmo sentido utilizado por Greimas (*Sobre o sentido*), isto é, com o sentido de ator codificado limitado por uma função determinada. Como o ator, o papel é uma das mediações que permitem passar do "código" actancial abstrato para as determinações concretas do texto (personagens, objetos).

Assim, na *Commedia dell'arte*, todos os atores são *papéis*, determinados por uma função imposta pelo código; Arlequim tem um comportamento funcional previsível, imutável. Assim, no circo, Augusto é um papel codificado. Em uma cerimônia religiosa, os *papéis* são exercidos (ou podem sê-lo) por *atores diversos*[42]. Esse sentido se aproxima do sentido tradicional de papel (codificado) no teatro e mesmo do costumeiro: o Matamouro não é um ator, mas um papel, embora ele seja também determinado por traços diferenciais ainda mais precisos.

42. Um bispo, um cardeal, um simples vigário de aldeia podem celebrar a missa ou administrar os sacramentos.

Propriamente falando, só pode haver papel em uma narrativa estritamente codificada (cerimônia ou forma de teatro muito regulada). Assim, as personagens do melodrama (clássico, de Pixérécourt) são, não atores propriamente ditos, mas papéis, o de Pai Nobre, da Jovem Pura, do Vilão, do Jovem Herói ou do Tolo.

Em formas teatrais (ou não) menos estritamente codificadas, uma personagem pode representar um papel para o qual ela não é talhada; o galã pode, em um romance sentimental, representar um *papel* de pai para a heroína órfã; vemos como pode se processar o deslizamento ator-papel. No drama romântico, temos freqüentemente o deslizamento do ator para o papel: por exemplo, Ruy Blas, ator não só marcado por um certo número de traços distintivos, mas *ator de um processo determinado* (apaixonado pela Rainha), representa o *papel objetivo de vilão* (mascarado, identidade falsa, fábrica de armadilhas). Vemos como se constrói um processo: passagem do *ator* para o *papel codificado*, depois retorno do *papel codificado* ao *ator* – como, no nível da representação, todo um trabalho pode ser feito para tirar as personagens de seu código original e para recodificá-las de outra maneira; como tal papel (melodramático, por exemplo) pode ser subvertido, no nível textual ou cênico. Por exemplo, a adoção hiperbólica do código do melodrama na representação do *Preceptor*, de Lenz, por Bernard Sobel (Théâtre de Gennevilliers, primavera de 1975) faz explodir os papéis melodramáticos atribuídos às personagens. Alexandre Ostróvski, ao contrário, decodifica as personagens do melodrama para recodificá-las de outro modo: o papel torna-se outra vez personagem (ver em *L'Orage*, por exemplo). Todo um trabalho de contestação pode ser feito pela construção dos signos da representação que mostre a oposição e cave o fosso entre o ator e o papel ou, ao contrário, instale o escárnio pela fusão do ator no papel; podemos, por exemplo, construir os jovens galãs de Racine (atores), codificando-os na representação, segundo as normas do jovem galã do drama sentimental popular.

Esse trabalho, que faz a análise distinguindo cuidadosamente o ator e o papel (em função do código), é realizado na representação pelo encenador e pelo ator, que também distinguem o ator (e seu processo) do papel codificado, e decodificam a personagem para reconstruí-la de outro modo ou, ao contrário, fundem o ator e seu processo em um código (teatral e sociocultural). Toda análise semiológica do texto acaba por revelar o código que subjaz ao processo da escritura e informa os elementos animados da narrativa, dando a esse código sua historicidade e suas características ideológicas; do mesmo modo, toda representação faz esse trabalho sobre a relação entre o *ator* e seu *papel* (no sentido semiológico desses termos), para elucidar ou apagar a historicidade e as determinações ideológicas do duplo código do texto e da representação. Nesse sentido, um texto escrito para um código de representação à italiana pode ser decodificado, recodificado para um

código de representação diferente: atores e papéis podem ser reescritos em conseqüência e a relação de uns e outros deverá ser reconstruída. Vemos quanto é decepcionante – por necessária que ela seja – uma análise puramente textual do teatro que sempre poderá ser suprimida, virada do avesso por essa prática significante que é a da representação.

Nota. No que diz respeito ao ponto particular dos papéis teatrais, algumas de suas determinações não são provenientes apenas do diálogo, nem mesmo das didascálias, mas dependem de um código não escrito (mas tradicional), de uma gestualidade, por exemplo, inteiramente codificada: o papel do Matamouro é determinado cenicamente (indumentária, gestualidade) muito mais que textualmente. Nesse caso, a relação texto-representação se inverte; é o texto que está na dependência da representação e surge secundariamente em relação a ela; não só as determinações cênicas do papel completam as determinações textuais, mas elas a condicionam e, se é possível afirmá-lo, as predeterminam. Por uma razão bem simples e inteiramente material que está ligada às condições mesmas da escritura teatral, escrever para o teatro não é escrever para a prática econômica da livraria, é escrever para uma prática socioeconômica que é a da cena, e que supõe um lugar cênico, atores, público, despesas no início, estruturas materiais cujas exigências se revertem para a escritura. Escreve-se raramente no teatro aquilo que, nas condições materiais (inclusive as da "recepção"), não poderia ser representado ou ouvido. E se não escrevemos para a representação, as distorções textuais são muito evidentes: o código da representação (historicamente determinado) é abertamente violado e subvertido (por exemplo, em *Lorenzaccio* ou em *Mangeront-ils*? que faz parte do *Théâtre en liberté*, de Victor Hugo).

Estamos colocando o dedo nas chagas dos limites de uma análise semiológica que se apóia unicamente na análise da narrativa textual. Se a distinção texto-representação é um pressuposto metodológico necessário, percebe-se que, posteriormente, uma semiologia do teatro poderá mostrar a articulação de um e outro, invertendo a ordem teórica texto-representação – cf. *Lire le théâtre II*.

De todo modo, é necessário fazer – e nesse ponto os estudos históricos se impõem – o inventário dos traços distintivos que constituem os papéis codificados no teatro, de sua evolução e da relação construída entre o *processo* do ator e o funcionamento do papel: assim seria preciso analisar a relação entre o ator Escapino (fabricante de trapaças) e o papel codificado do criado (particularmente do criado trapaceiro) das comédias latina e italiana. Do mesmo modo, é interessante ver como o ator Escapino passa de uma casa actancial a outra: da casa-adjuvante para a casa-destinador e mesmo à casa-sujeito. Um exemplo entre tantos outros: o Louco em *Rei Lear*, cujo lugar actancial é completamente incerto (é o adjuvante ou o duplo do sujeito-objeto Lear?), é um *ator* cuja função é, entre outras, a de falar insensatamente acerca

da realeza e da paternidade de Lear, ao mesmo tempo em que se inscreve no *papel codificado* de Bobo do Rei (indumentária, comportamento, gestualidade, expressão grosseira, popular e sexualizada).

Procedimentos

A *determinação dos atores* e dos *papéis* no texto e na representação teatral é relativamente fácil se nos limitarmos a um estudo intuitivo e artesanal. É fácil localizar a *ação* principal desta ou daquela "personagem" (ou as ações sucessivas); assim, Hermione *ama* Pirro, depois Hermione *manda matar* Pirro, dois processos sucessivos bem evidentes; do mesmo modo, os traços característicos que a tornam um ator preciso (mulher, jovem, situação de poder). No que diz respeito ao *papel*, é importante considerá-lo em sua relação com o código teatral contemporâneo (ou anterior), pois é nela que intervém a noção de *história do teatro* e de *gênero* (*Commedia dell'arte, comédia, tragédia, melodrama, drama etc.*). Esse tipo de investigação, os atores e os encenadores fazem espontaneamente; há uma pesquisa "selvagem" do ator e do papel.

Entretanto, algumas observações:

a. o ator é tão pouco isolado e isolável quanto o actante; do mesmo modo que há um sistema actancial, há um conjunto actorial cujos traços distintivos formam um sistema oposicional (como no exemplo simples de *Berenice*). O importante na determinação do conjunto actorial é que orienta a legibilidade da representação por um jogo de determinações e de oposições simples e em pequeno número.
b. Uma pesquisa mais refinada exigiria um estudo seqüência a seqüência (ver p. 139 e ss., a análise das seqüências), com: 1. a marcação das ações do ator em sua sucessão; 2. do ponto de vista lexical, o levantamento dos verbos cujo ator é o sujeito da enunciação; 3. o levantamento na ordem dos traços sêmicos que figuram nas didascálias e nos diálogos (mesmo aqueles em que não figura um ator). Uma análise mais precisa atingiria o estudo não mais do ator, mas da personagem. Em conclusão, a análise do funcionamento actorial é parte integrante da análise das personagens: o ator é um recorte esclarecedor e simplificador no conjunto complexo que é o da personagem teatral.

3. A Personagem

A personagem de teatro está em crise. Isto não é novidade. Mas não é difícil ver que sua situação se agrava. Dividida, explodida, distribuída em vários intérpretes, questionada em seu discurso, reduplicada, dispersa, não há violência que a escritura teatral ou a encenação contemporânea não lhe imponham.

1. CRÍTICA DA NOÇÃO DE PERSONAGEM

A Personagem e o Sentido

Mesmo quando se trata da personagem clássica, cuja "existência" ao menos virtual ninguém contesta, a análise que se faz dela contribui para atomizá-la. Quer vejamos nela o *actante*, o *ator*, o *papel*, fazemos dela, na perspectiva semiológica contemporânea, o lugar de *funções*, e não mais a cópia-substância de um ser. A "personagem" é, no teatro, uma noção de que se pode abrir mão totalmente?

A "personagem" não apenas ocupa o espaço de todas as incertezas textuais e metodológicas, como é o próprio lugar do embate. Para além dos problemas de método, o que está em jogo é o Eu em sua autonomia de "substância", de "alma", noções bem batidas após oito décadas de trabalho e de renovação da psicologia. Aquilo que quase não se pode dizer de seres humanos presos nas malhas de suas exis-

tências concretas, será que ainda poderá ser dito de personagens literárias? Por isso não nos causará espanto o lugar-comum infinitamente cômico que as apresenta como "seres mais verdadeiros que certos seres vivos, mais reais que o real", como se fosse possível transportar para o plano fantasmático da criação literária a noção idealista de *pessoa*, quando esta se encontra, por outro lado, desmantelada...

Por isso todo um discurso tradicional adere à personagem de romance, de teatro – substância, alma, sujeito transcendental kantiano, *caráter* universal, Homem eterno, hipóstase indefinidamente renovada da consciência, flor suprema da cultura. "Eterno", mas recente: essa concepção remonta, quando muito, à segunda metade do século XVII.

Notemos que a recusa angustiada em abandonar a noção de *personagem* tem a ver também com o fato de querermos preservar a idéia de um *sentido* preexistente ao discurso dramático. Operação duplamente "beneficiária": põe-se a salvo a intencionalidade da criação literária (em detrimento da produção do sentido pelo espectador) e, por outro lado, preserva-se a "literatura dramática" do contágio da representação. A autonomia, a preexistência da "personagem" a toda representação em que ela figura são garantias da autonomia da "coisa literária" em relação ao que é a sua degradação material e concreta, a produção teatral propriamente dita, a representação (nesse ponto, não houve nenhum avanço desde Aristóteles). A preexistência da personagem é um dos meios de garantir a preexistência do sentido. O trabalho da análise seria então uma *descoberta* do sentido, ligado à essência densa da personagem, uma hermenêutica da "consciência" – não uma *construção* do sentido. O trabalho dos semanticistas contemporâneos vai contra essas sobrevivências maravilhosamente eficazes.

Sobre a Personagem Textual

Avancemos. Talvez possamos dizer que, a rigor, não existe personagem textual. A personagem textual, tal como se mostra na leitura, nunca está completamente isolada: apresenta-se rodeada pelo conjunto de discursos a respeito dela, discursos estes infinitamente variados conforme a história desse ou daquele texto. Assim, não se conhece a personagem de Fedra (a rigor, nem leitura possível) independentemente de um discurso sobre Racine (e *Fedra*), discurso que data aproximadamente do século XVIII (de Voltaire e de seu *Siècle de Louis XIV*, se se preferir, discurso adensado e fortalecido ao longo do século XIX e da primeira metade do século XX, com algumas variantes): Fedra, imagem da paixão; Fedra, alma dilacerada, cristã a quem faltou a graça; Fedra, consciência no mal, "pessoa" fascinante etc. Não lemos mais *Fedra* como um texto, mas como um conjunto de texto + metatexto[1];

1. Metatexto: texto-comentário de um texto literário que ele pretende esclarecer.

é justamente este conjunto que sustenta a sacrossanta noção clássica de personagem, com todas as análises incidindo sobre determinadas personagens, particularmente representativas. Parece, então, que a mais urgente tarefa de análise é a de desconstruir esse conjunto (texto + metatexto). Não que possamos, desse modo, esperar ter do texto (e da personagem textual) uma visão pura, a-histórica. Esta, de fato, é impossível, mas a eliminação do metatexto permite, em todo caso, descobrir as camadas textuais que ele ocultava. É claro que não existe leitura nem encenação inocente; é preciso, ainda, não se crispar diante de uma leitura que parece evidente apenas porque depende de um discurso adquirido, tradicional.

F. Rastier mostra que a desconstrução da personagem "clássica" era já a obra de Propp, que dava destaque à *ação* em detrimento do *agente*: "No estudo do conto, a única questão importante é saber *o que* fazem as personagens; *quem* faz uma coisa e *como* o faz, são questões que não se colocam a não ser como acessórias" (*Morphologie du conte*, p. 29). Isso, porém, não basta: de fato, é fundamental saber que Teseu *manda matar* seu filho, mas podemos separar, nesse caso, o homicídio e a relação pai-filho? Na maior parte dos casos, como nesse exemplo, a *ação* não se separa da *relação* fundamental entre os protagonistas: um homicídio entre rivais não é necessariamente um infanticídio.

Rastier observa com razão que é difícil distinguir a *qualidade* e a *ação* da personagem: como fazer a separação entre o traço distintivo *amante* (X é amante) e o *processo*, X ama Y? "A oposição entre ações e qualidades não tem, em lingüística, nenhuma base científica"[2], observa ele, e acrescenta (o que todo teatrólogo sabe) que "os inventários das 'qualidades' e das 'ações' de um ator variam, correlativamente, ao longo do relato. Além de destruir a própria identidade da personagem, segue-se que [...] a oposição entre qualificações e funções deixa, de fato, de ser operatória".

Sobre a Personagem como Lugar

Toda essa reflexão crítica, por demais pertinente e suficiente para demolir o metadiscurso clássico sobre a personagem, não é, contudo, totalmente adequada ao campo do teatro pelas seguintes razões:

1. Há algo que permanece além das variações de todas as qualificações e funções, além ou aquém da passagem de um papel actancial a outro: é o ator, a existência e unicidade física do ator. Veremos, mais adiante, a importância desse fato.

2. F. Rastier, *Essais du sémiotique discoursive*, p. 215.

2. Se F. Rastier considera que à "ilusão referencial" pertence a definição "ontológica" de personagens (e ele não está errado), o teatro está por definição em uma certa ilusão referencial, pois o signo teatral tem o duplo estatuto de totalidade semiótica e de *referente construído* do texto teatral (ver p. 16 e ss). Não é possível, no âmbito do teatro, escapar completamente de uma *mímesis* advinda do fato de que a realidade corporal do ator é a imitação da personagem-texto. Esse caráter físico do teatro garante à personagem-texto uma (relativa) permanência, com todos os deslizamentos, mutações e permutas paradigmáticas possíveis.
3. Na medida em que o texto teatral é essencialmente não-linear, mas *tabular*, a personagem é um elemento decisivo da verticalidade do texto: é ela que permite unificar a dispersão dos signos simultâneos. A personagem retrata, então, no espaço textual, o ponto de cruzamento ou, mais exatamente, de repercussão do paradigma sobre o sintagma; *ela é um lugar propriamente poético.* No campo da representação, ela surge como o ponto de ancoragem em que se unifica a diversidade dos signos.

Consideramos, então, que a noção de personagem (textual-cênica), em sua relação com o texto e com a representação, é uma noção da qual uma semiologia do teatro não pode atualmente abster-se, mesmo que seja preciso considerá-la não como *substância* (pessoa, alma, caráter, indivíduo único), mas como *lugar*, lugar geométrico de estruturas diversas, com uma função de *mediação*. Longe de ver sob a personagem uma verdade que permite construir um discurso ou um metadiscurso organizado, é preciso, por certo, tomá-la como o ponto de convergência de funcionamentos relativamente independentes.

A Personagem Sobrevive

a. A personagem (de teatro) não se confunde, portanto, com o discurso psicologizante ou mesmo psicanalizante que se pode construir sobre ela. Esse tipo de discurso, por mais brilhante que seja, nunca se mostra muito esclarecedor para o pessoal de teatro. E com razão. Há o risco de ele ter uma função de máscara, de dissimulação do verdadeiro funcionamento da personagem. Ele a isola do conjunto do texto e dos outros conjuntos semióticos, que são as outras personagens. Enfim, há sempre o risco de ele fazer a personagem aparecer como uma "coisa" ou, quando muito, um ser a desvendar por meio de uma prática linguageira de desvelamento: há o risco de ele torná-la cristalizada, "petrificada", um objeto e não mais lugar indefinidamente renovável de uma produção de sentido. É também o que torna muitas vezes discutível uma prática usual no teatro, sobretudo no início deste século*, e ainda freqüente no trabalho do ator, que consiste em reconstruir para a personagem sentimentos, uma biografia extratextual, motivações aparentes ou ocultas. Isso também põe sob caução a prática de identificação afetiva do ator com a construção fantasmática que é a personagem assim entendida. *A personagem de teatro não se confunde com nenhum discurso que se possa construir sobre ela.*

b. Não se deve imaginar que a discussão atual sobre a personagem de teatro aflore toda equipada de uma teoria científica nova. Nem imaginemos que a personagem-ilusão, que substitui com vantagem uma personagem real, nunca tenha funcionado efetivamente no teatro. Ela fez a glória do teatro burguês e da representação dos clássicos até bem pouco tempo. De fato, não se poderia compreender a prática científica que permite o distanciamento da personagem, sem o *movimento histórico* que a torna possível. Não seria possível considerar a personagem como objeto não de intuição ou de comunicação afetiva, mas de análise, se ela já não tivesse sido dessacralizada, se não tivesse sido compreendida como produto do mito da pessoa absoluta. A personagem de teatro é uma noção histórica, e sua desconstrução também é histórica: "Que fazer agora, diz Brecht, visto que na vida real o indivíduo desaparece cada vez mais enquanto tal, enquanto indivíduo que não pode ser dividido, permutado?" O trabalho de uma semiologia da personagem é mostrá-la justamente como divisível, permutável: ao mesmo tempo articulada em elementos e, ela mesma, elemento de um ou mais conjuntos paradigmáticos. Vê-se, pois, que a personagem, que permanece uma unidade semiológica possível, é sempre apenas uma unidade provisória: tão indivisível quanto o átomo, como ele é composta de unidades menores e, como ele, entra na composição de outros elementos.
c. A personagem não se confunde com as outras unidades ou sistemas em que pode figurar. Portanto, não se confunde com o *actante*, ainda que tenha freqüentemente um papel actancial: o actante é um elemento da estrutura sintáxica; a personagem é um agregado complexo reunido sob a *unidade de um nome*.
d. A personagem não se confunde com o *ator*: várias personagens podem ser assumidas por um único ator (o ator-mensageiro, por exemplo): "podemos contar como duas personagens", diz F. Rastier, "os 'dois anjos' que aparecem a Maria Madalena (João, 20, 12). Visto que nada do ponto de vista funcional permite diferenciar esses 'dois anjos', a análise da narrativa registrará apenas um único ator, exatamente como em Mateus ela registra 'O Anjo do Senhor'". Este exemplo bem claro nos permite compreender, ao contrário de F. Rastier, como e por que não se pode eliminar totalmente a noção de personagem. Confessamos ignorar por que João escreve "dois anjos", mas é evidente

* A autora refere-se ao século XX. (N. da T.).

que a significação da narrativa evangélica não é a mesma, caso haja um ou dois anjos; a duplicação do anjo é significante, é um pressuposto que podemos admitir, mesmo se neste caso a significação exata nos escapa. Com mais razão no domínio do teatro, a divisão de um "ator" em várias personagens (a multiplicação dos importunos, por exemplo, em *Les Fâcheux* de Molière), seja ela um fato do texto teatral ou da representação, é um procedimento escritural significante.

De uma certa maneira, podemos tomar a personagem como uma abstração, um limite, o cruzamento de séries ou de funções independentes – ou então podemos tomá-la como o agregado de elementos não autônomos –, mas não podemos *negá-la*: dizer que uma noção *a* é a relação, a adição ou o produto de dois elementos *b* e *c* não significa que *a* não exista ($a = b + c$ ou $a = b \times c$ ou $a = b/c$). Que a personagem não seja uma substância, mas uma *produção*, que ela esteja no cruzamento de funções ou, mais precisamente, que ela constitua a intersecção de vários conjuntos (no sentido matemático do termo), não significa que não tenhamos de considerá-la, mesmo que fosse de um ponto de vista puramente lingüístico: ela é um *sujeito da enunciação*. Ela é o sujeito de um discurso marcado com o seu *nome* e o ator que assumir esse nome deverá proferir esse discurso.

Se a personagem não é nem um ser nem uma substância, é um *objeto de análise*. Quais são, então, os elementos localizáveis que serão nossos fios condutores na análise da personagem? O primeiro, incontestável, acabamos de ver que é o fato de a personagem ser o sujeito de um discurso; o segundo é que, ao fazer parte de várias estruturas que podemos dizer sintáxicas, ela pode ser considerada como o equivalente de uma palavra, de um *lexema*. É assim que ela funciona nas estruturas sintáxicas, tanto no sistema actancial (estrutura profunda), como no sistema actorial (estrutura de superfície). Enquanto lexema, ela funciona no conjunto do discurso textual e pode, então, inscrever-se em uma figura de retórica (metonímia ou metáfora). Enfim, graças às determinações textuais da personagem, podemos construir um *conjunto semiótico* que, na representação, o ator poderá fazer aparecer com todo tipo de transformações, ficando bem assentado que: *a)* ele não poderá restituir *todas* essas determinações; *b)* ele será obrigado, por razões históricas, a muitas vezes encontrar equivalentes; *c)* inversamente, a pessoa física e psíquica do ator carreará para a personagem determinações imprevistas.

2. A PERSONAGEM E SEUS TRÊS FIOS CONDUTORES

Três linhas de pesquisa se oferecem, pois, a quem quiser estudar uma personagem de teatro, atendendo a um certo número de condições: *a)* essas três linhas devem ser estudadas conjuntamente; *b)* a importância de cada uma delas varia conforme o momento da história do teatro; *c)* nenhuma personagem deve ser estudada isoladamente, a não ser em caráter provisório.

Figuras da Personagem

O quadro apresentado a seguir, intitulado *grade da personagem*, mostra como:

a. Toda análise semiológica de uma personagem de teatro é uma operação extremamente complexa. É muito difícil apanhar um dos fios da análise e segui-lo até o fim sem deparar com um outro: são fios que se cruzam.

b. Toda análise de personagem encontra, por oposição ou por aproximação, todas as análises das demais personagens, em todos os níveis. Analisar o funcionamento de uma personagem em separado é sempre uma operação provisória. Cada traço de uma personagem é sempre marcado em oposição a uma outra: se uma personagem é marcada pelo traço *rei*, será sempre em oposição a uma personagem *não-rei* ou *outro rei*; o rei só é rei por oposição ou como duplo de um outro.

c. O que está ausente desse quadro é o aspecto referencial enquanto tal: de fato, a semiologia da personagem põe justamente à distância o referente, que no discurso ou no metadiscurso sobre a personagem é sempre o primeiro elemento presente.

d. Esse elemento referencial está necessariamente presente na construção cênica da personagem: a personagem representada pelo ator se parece necessariamente com alguém ou alguma coisa. Um Teseu levado à cena em 1995 terá que se parecer com alguém ou alguma coisa, com Luis XIV, com uma figura minóica, com uma estátua de Fídias, com um rei de baralho, ou com o rei da Espanha. O encenador constrói, com o auxílio da totalidade sêmica textual da "personagem que figura nas páginas de um livro", uma figura concreta. Dito de outra maneira, a análise semiológica da personagem não esgota o todo da personagem: ela é sempre uma figura complexa *construída*. Note-se que, na atividade prática da encenação, é impossível o controle de todos os elementos: existe mesmo o risco de um conflito entre os elementos textuais e os signos cênicos. A personagem pode, então, ser vista como intersecção (no sentido matemático) de dois conjuntos semióticos, o textual e o cênico. Sem a intersecção, os signos deverão ser assimilados a "ruídos": não apenas os signos textuais que, por uma ou outra razão, o ator não pode levar em conta, mas também os signos involuntários produzidos pelo ator. O conjunto *p*, intersecção de dois conjuntos, será, portanto, construído por seleção.

A personagem no sistema actancial

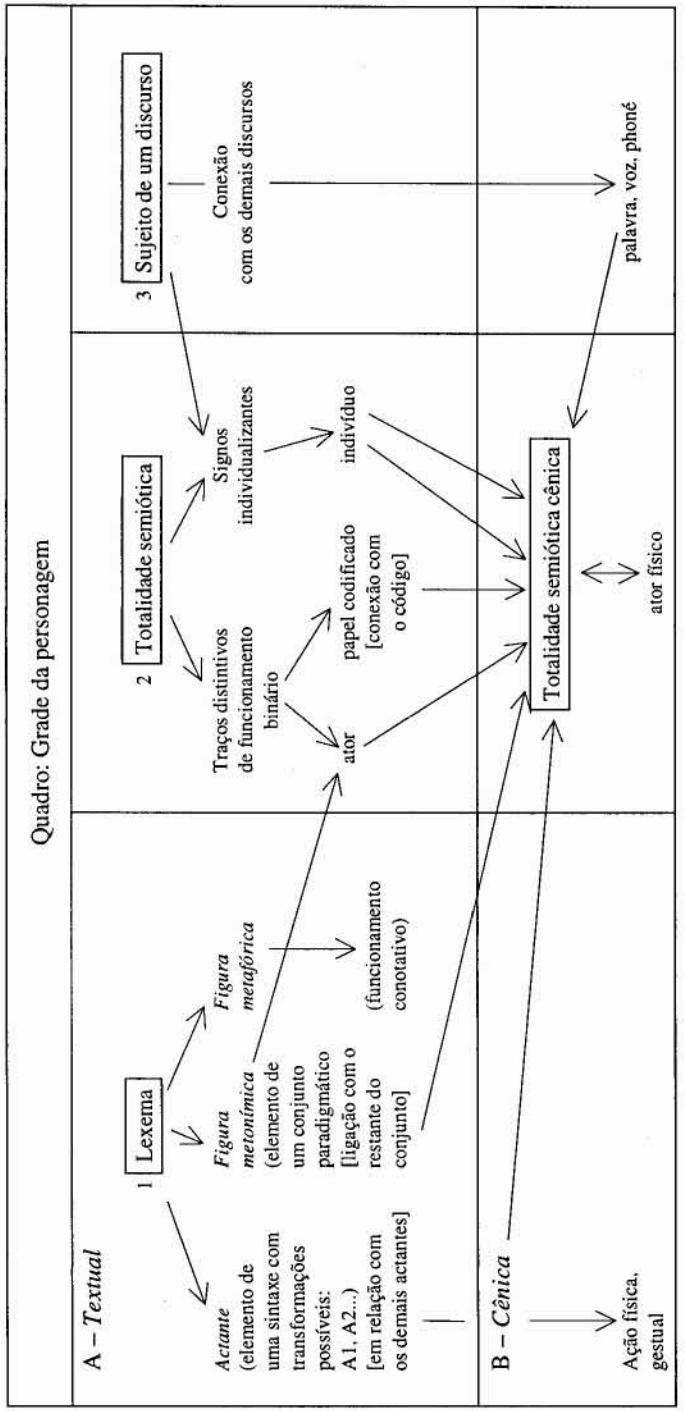
Se pode ser assimilada a um *lexema*, a personagem é integrada em uma estrutura sintáxica e, enquanto tal, aparece com sua função "gramatical": Hamlet, *sujeito* da ação *vingança do pai*; Rodrigo, *objeto* do *amor* de Chimena. A personagem pode, então, ou ocupar a mesma casa actancial de uma outra (no *Hamlet*, Laertes ocupa, juntamente com Hamlet, a casa sujeito da ação *vingança do pai*), ou então ocupar uma casa diferente em um modelo actancial diferente (Rodrigo, que é também sujeito da ação *vingança do pai*). Vê-se como a determinação dessas diferentes funções sintáxicas permite definir o perfil actancial da personagem. Essa descoberta tem sua importância na medida em que, por exemplo, o funcionamento actancial da personagem está em contradição com a importância de seu discurso ou com seu lugar central na ação. É o caso de Fedra, cujo lugar de sujeito da ação é incerto e conflituoso, enquanto é ela evidentemente que sustenta na peça o *discurso* essencial. É também o caso das personagens das primeiras peças de Adamov; heróis indiscutíveis e perpetuamente em cena (Henri em *O Sentido da Marcha*, Taranne em *O Professor Taranne*), mas que não poderão nunca se constituir em sujeitos da ação.

A personagem no sistema actorial

As funções da personagem como *ator* e como *papel codificado* são conhecidas e analisadas há muito tempo. O que importa aqui não é tanto identificar na personagem de Escapino o *ladino* (função *ator*) ou o servo originário da comédia latina (*papel codificado*) e, sim, mostrar como esses elementos se combinam com uma função sintáxica ou traços semiológicos que não combinam necessariamente com esse papel actorial ou codificado. Vemos a importância dessa análise possível ao compararmos, por exemplo, o papel de *ladino* de uma personagem como Escapino e o de uma personagem como le Dubois de *As Falsas Confidências* de Marivaux.

A personagem como elemento retórico

Enquanto *lexema*, a personagem pode estar integrada em um discurso que é o discurso textual integral, em que ela figura como elemento retórico. Assim, a personagem pode ser a *metonímia* ou a *sinédoque* (figura que representa a parte pelo todo) de um conjunto paradigmático, ou a metonímia de uma ou várias outras personagens. Assim, um guarda numa tragédia aparece como metonímia do poder do rei; um conselheiro ou um ministro pode aparecer como metonímia da autoridade; a ama Enone é metonímia do desejo de Fedra. Uma série de permutas metonímicas pode ocorrer em torno ou por intermé-



dio da personagem. Assim, o louco em *Rei Lear* aparece como metonímia do Rei em sua "loucura". Quando o louco pergunta a Lear: "Diz-me se um louco é um nobre ou um plebeu?", Lear responde: "Rei, rei!" (III, 6).

Para além mesmo do funcionamento metonímico, a personagem pode ser a metáfora de muitas ordens de realidade. Retomemos o exemplo de Fedra: ela aparece como metáfora de uma conjunção do desejo e de sua repressão, *Minos/Pasífae*. Portanto, na mesma personagem podem se cruzar um funcionamento metafórico e um funcionamento metonímico: Fedra é metonímia de Creta, pois remete metonimicamente à totalidade do paradigma cretense, ao qual pertencem também Minos e Pasífae.

Avancemos mais. A personagem pode aparecer como aquela figura peculiar do discurso, figura fundadora da teatralidade, figura essencial e essencialmente "dialógica", que é o *oximoro* (coexistência, no mesmo lugar do discurso, de categorias contraditórias: vida-morte, luz-noite, lei-crime). A personagem pode ser uma espécie de oximoro vivo, o lugar da tensão dramática por excelência, justamente por ser ela a união por metáfora de duas ordens de realidades opostas. Fedra é o lugar em que se defrontam Minos/Pasífae, desejo/repressão, indivíduo/sociedade, Creta/Grécia. Assim também, em *Rei Lear*, Cordélia aparece ao mesmo tempo como filha (metáfora da vida, da fecundidade, do futuro) e como muda (metáfora da morte, segundo Freud): oximoro vida/morte, figura do desejo impossível de Lear – renascer, ser amado –, mas como substituta da figura delicada aparece a zombeteira e seus trinta e dois dentes. Tal é a personagem-oximoro.

A personagem em sua relação com o referente

É nesse plano retórico que, na análise da personagem, aparece a *relação com o referente*. Pode-se considerar a personagem como metonímia e/ou metáfora de um referente e, mais precisamente, de um referente histórico-social: Fedra, metonímia textual de Creta, pode ser considerada, também, como metonímia da corte do Rei-Sol. Daí, para nós, a possibilidade de aproximar, *por intermédio da personagem,* o referente sociocultural do século XVII e o referente contemporâneo. Mas é claro que, nesse caso, saímos do nível textual para atingir o domínio da representação, pois apreendemos o caráter construído da personagem: o referente do século XVII, em relação ao qual se organiza a personagem, não é um *dado*, é uma construção do encenador e do espectador. Portanto, a personagem como metonímia desse referente é construída também a partir de elementos textuais e extratextuais que podemos inventariar. Essa construção depende não só do inventário textual, mas também de como a história é conhecida ou construída pelo encenador ou o ator, e de como a história passada e presente é

conhecida ou vivenciada pelo espectador. É o funcionamento retórico e, mais propriamente, metonímico da personagem, que garante sua função de *mediação* entre contextos históricos estranhos uns aos outros.

A rede de conotações

Talvez seja útil recorrer à noção de *conotações* (ver pp. 13-14): enquanto lexema, a personagem, se por um lado denota uma figura histórica ou imaginária, um conjunto de semas; por outro, "conota", também, toda uma série de significações anexas. Desse modo, uma personagem antiga ou heróica pode conotar todos os elementos de sua lenda que não são textualmente utilizados. A maleabilidade do sistema de conotações permite mostrar como toda uma série de construções, inerentes ao leitor ou ao espectador, pode ser investida na personagem, seja por meio de elementos extratextuais, históricos ou legendários, seja por meio de elementos acionados na representação. Uma série de campos semânticos pode funcionar em relação com a personagem, sem mesmo a mínima referência textual: assim, a personagem de Nina em *A Gaivota* pode conotar, por exemplo, o "encanto eslavo". Toda uma zona tênue de significações pode ser incorporada pela personagem, desde que estabelecida com redundâncias no decorrer da leitura ou da representação.

No plano textual, é mais difícil fazer a distinção entre o que é a instância denotada (ação e discurso) e o que é a instância conotada. Um exemplo é o semantismo da morte e, mais precisamente, o reino dos mortos encontrado no texto de Racine a propósito de Fedra e de Teseu; pode-se tomar como "conotativa" a relação de Teseu com esse reino do além. Todo um funcionamento conotativo da morte subjaz ao texto da canção de Gubetta em *Lucrécia Bórgia.* Uma série de elementos, normalmente nem ouvidos nem percebidos pelo espectador, pode entrar em funcionamento graças à encenação da personagem. Assim, o conjunto da rede conotativa, tecida ao redor de uma personagem, pode integrar-se num sistema de significações *construído*; as conotações da personagem podem auxiliar a construir, para e pela representação, um funcionamento novo do texto teatral.

Funcionamento poético da personagem

Enquanto lexema, a personagem, por seus vínculos com vários campos semânticos, por seu pertencimento a vários paradigmas, é um elemento decisivo da poética teatral: é por meio dela que se faz, em larga medida, a repercussão do paradigma sobre o sintagma. A permanência relativa[3] da personagem de fato favorece a projeção, ao longo

3. Se empregamos aqui o termo *relativo* é para explicar este fato: a lei geral, a da permanência da personagem (garantida textualmente, por exemplo, pelo *nome*) pode

do sintagma narrativo, de unidades paradigmáticas às quais ela está vinculada: portanto, a personagem Lorenzo em *Lorenzaccio* permite a repercussão, sobre o conjunto do sintagma, do paradigma "morte do tirano" ou do paradigma "prostituição". Por certo, é essencialmente em torno da personagem que pode ocorrer a articulação de uma poética do texto com uma poética da representação. Uma vez mais a personagem é garantia, não só da polissemia textual, mas também da verticalidade de seu funcionamento.

O Indivíduo-Personagem

O segundo eixo de funcionamento da personagem é aquele que a torna um feixe de determinações semióticas (diferenciais). Há dois tipos de determinações:

a. Em primeiro lugar, aquelas que fazem da personagem não um actante, mas um *ator* (ver p. 61 e ss.), com um certo número de características que ela partilha parcial ou totalmente com outras personagens do mesmo texto ou de outros textos. Desse modo, em *Homem por Homem*, de Brecht, os soldados ingleses têm um certo número de traços comuns (em relação opositiva com os da personagem central) que fazem deles um ator único, mas, entre eles, Fairschild possui determinações suplementares que fazem dele um ator privilegiado cuja natureza e funções são diferentes das do grupo dos demais soldados ingleses.
b. Um outro tipo de determinações a torna um indivíduo. A escritura brechtiana, por exemplo, acrescenta às determinações actoriais as determinações individuais; por primazia, o nome. O questionamento "moderno" da personagem passa pelo questionamento do nome. Em *A Alma Boa de Setsuam*, fábula exemplar de clivagem de personagem, a heroína (sujeito da ação) tem o duplo nome de Chen Té e de Choui-Ta, o duplo "inventado". Sob outra perspectiva, não é por acaso que Ionesco, ao explorar em *A Cantora Careca* os limites da determinação individual da personagem, faz o casal interpretar o papel da identidade não reconhecida, ou faz Mme. Smith dizer a copla dos Bobby Watson, todos diferentes quanto a idade e o sexo, apesar da identidade do *nome* deles. Há outros elementos individualizantes, como as determinações físicas, às vezes difíceis de escamotear, seja por provirem de um *código* que afirme, por exemplo, a *beleza* da heroína, Celimena ou Nina,

ser passível de inversões e de distorções; pois a personagem pode ser dissimulada, seu nome pode ser trocado. O que dizer, senão que em torno da personagem se estabelece a dialética permanência-mudança, encarregada de questionar este ou aquele *traço distintivo* da personagem? Eis a *questão posta* por ela.

seja por estarem ligadas à particularização histórica de uma personagem (Napoleão, Luis XIV ou Nero). Sabe-se que todas as formas de teatro não têm a mesma preocupação com determinações individuais de personagem: a personagem pode revestir-se de uma máscara (por natureza desindividualizante), reduzir-se a um papel codificado (*Commedia dell'arte*, palhaços etc.), ou simplesmente definir-se por uma rede de determinações socioculturais abstratas que a tornam uma figura de baralho (o Rei, a Dama, o Curinga, o Valete), em que só subsistem as grandes oposições de sexo, de força e de papel de poder[4].

Toda determinação individual da personagem pode desempenhar um duplo papel: *a)* pode fazer da personagem um *indivíduo* com uma *alma*, hipóstase da Pessoa, em relação com uma problemática idealista do Sujeito transcendental; *b)* também pode fazer do indivíduo *um elemento bem determinado de um processo histórico*; o papel do indivíduo é, então, não apenas o de remeter a um referente histórico por meio do *efeito de real* de sua individualidade concreta (marcada, por exemplo, por um nome conhecido), mas ainda o de mostrar a inserção desse indivíduo em um contexto sócio-histórico determinado.

De certa maneira, o drama burguês e a tragédia histórica necessitam ambos da caracterização individual das personagens. É o caso de Lorenzaccio, ou Goetz em *O Diabo e o Bom Deus* de Sartre, como as personagens de Anouilh ou de *A Parisiense* de Becque. Individualização-desindividualização da personagem, todo um jogo de correspondência texto-representação, se inscreve aqui, principalmente nas formas modernas da representação. Uma espécie de inversão brutal dos caracteres textuais e dos signos da representação pode aparecer: travestimentos, emprego de atores cuja compleição física contradiz a representação imaginária. A brecha entre as imagens textuais e os signos da representação pode, a propósito dos traços individuais da personagem, perturbar ou baralhar o sentido convencionado e promover um sentido novo. Foi o caso da Fedra, quase infantil, mostrada por Vitez (Ivry, 1974), ou da Fedra tonsurada instalada por Michel Hermon na desolação de sua feminidade (Petit Odéon, 1974).

4. Notemos, aliás, que as determinações verdadeiramente individuais são sempre difíceis no teatro, onde um indivíduo-ator deverá assumi-las ou imitá-las esteja ou não por sua compleição física próximo delas. É claro que as atuais tendências à desindividualização da personagem liberam dessa escravidão o ator: ele não é mais obrigado a imitar um ser particular, cujos traços individuais deveria copiar, e não mais precisará ser esse mímico de borracha requerido por um teatro do indivíduo.

A Personagem como Sujeito de Um Discurso

Enfim, é o que se estuda com maior freqüência no colégio e na universidade, e mesmo na prática teatral clássica, a personagem *fala*, e, falando, diz a respeito de si um certo número de coisas, que pode ser comparado com o que outras dizem a respeito dela. Assim, pode-se fazer o inventário das determinações (essencialmente psicológicas) da personagem, analisando-se em seu discurso o conteúdo (psicológico) que define suas relações, com seus interlocutores ou com outras personagens. Esse percurso é conhecido: pode-se acreditar ingenuamente no que diz, por exemplo, Hermíone, de seu ciúme e das fases de seu amor por Pirro; pode-se também testar o valor de "verdade" dessa fala, comparando-a com o que se encontra no discurso das demais personagens. Tal é o percurso clássico da análise do discurso de uma personagem. É possível também – abordagem mais "moderna" – considerar o discurso de uma personagem, como objeto de uma hermenêutica que lançaria luz no conteúdo inconsciente da psique da personagem[5].

Discurso e situação de fala

A análise do discurso é feita classicamente, para esclarecer outra coisa que não esse discurso propriamente dito e para creditar conhecimentos sobre o objeto ficcional que é a psique da personagem. Objeto *ficcional*, no sentido preciso do termo, na medida em que os sentimentos e as emoções, que a personagem pode experimentar, não são de fato experimentados por ninguém: nem pela personagem (um ser de papel), nem pelo ator (que experimenta outras), nem pelo espectador, que não está diretamente envolvido e cuja emoção, vinculada, aliás, à reflexão, é radicalmente diferente daquilo que é representado. Por difícil que seja admitir, quando é representada, por exemplo, a cena de *As Troianas* em que Andrômaca chora por Astianax, ninguém sofre, nem a atriz, nem a personagem (claro!), nem mesmo o espectador: as emoções da atriz e do espectador não se assemelham à dor de uma mãe.

Para compreender a relação entre a personagem e seu discurso, sem dúvida, é preciso dissipar a névoa, não apenas não ver no discurso da personagem, o estoque de informações que permitirá decifrar seu caráter ou sua psique, mas, ao contrário, ver como é o conjunto dos

5. Inútil salientar que as dificuldades encontradas pela análise psicológica do indivíduo-personagem não são propostas pela psicanálise: não poderia ter inconsciente um ser de papel, que não tem, portanto, psique. Uma personagem não é um *sujeito*, que teria *para ela* um inconsciente. O que pode deduzir-se analiticamente, não sem problemas, é um certo conhecimento da psique do autor (cf. os trabalhos de Charles Mauron sobre Racine ou Baudelaire); nem mesmo é certo que tal conhecimento seja para o teatro muito esclarecedor.

seus traços distintivos, suas relações com as demais personagens, em suma, sua *situação de fala*, que permite elucidar um discurso, afinal de contas, indeterminado. Não há *significância* da fala fora das condições da enunciação. O "sentido" puro se reduz ao equívoco ou ao nada: "Eu não tenho te amado, cruel? Então o que tenho feito?" (*Andrômaca*, ato IV, cena 5), palavras inteiramente ambíguas (*amado, cruel, feito*)* e que o próprio tempo verbal não esclarece. O dicionário não ajuda muito. A situação de fala é a única que delimita o sentido do discurso, e o elemento primeiro dessa situação de fala é a personagem, enquanto totalidade semiótica apreendida numa relação concreta com outras totalidades semióticas.

Nota. Quer dizer que o discurso da personagem não remete nunca a alguma coisa que seria da ordem da "psicologia"? Seria absurdo afirmá-lo. O discurso da personagem remete a um referente psicológico, sem dúvida, mas esse referente não é da ordem da psique individual; daí a necessidade de instrumentos um pouco mais refinados e mais ajustados que aqueles da psicologia clássica. Se é possível entregar-se a uma hermenêutica psicológica do discurso da personagem, o que ela revela nunca é um ser singular, mas uma *situação*.

Tomemos o exemplo mais paradoxal: no *Anfitrião*, de Molière (ato I, cena 3), Júpiter, tendo assumido a aparência do marido, consegue se deleitar, no decorrer de uma noite infinitamente longa, com Alcmena, a quem desejava, e na manhã seguinte profere à amante Alcmena um discurso excêntrico, exigindo que ela se declare satisfeita com o amante, e não com o marido. Alcmena, porém, recusa o *distinguo*. O espectador, por sua vez, percebe confusamente que o deus não está satisfeito (contudo, haveria motivo para estar: nada lhe havia sido recusado e sua onisciência divina lhe garante uma posteridade brilhante na pessoa de Hércules). Trata-se de uma insatisfação estranha, bem explicável: *quem* possuiu Alcmena? Não foi Júpiter, decerto; o deus não ganhou nada. O que está em causa não é o desinteressante "indivíduo" divino, é uma certa *situação de senhor* e as recaídas psicológicas que ela acarreta. Quando a favorita diz ao rei o mais submisso ou o mais entusiasmado *sim*, quem é amado? O rei, o homem, ou ninguém? A tirania esteriliza progressivamente tudo à sua volta e, ao despojar senhores e servos de seus eus, despoja de existência também as relações interpessoais. Esta é a verdade referencial do discurso de Júpiter: o rei, o senhor se move em um mundo que perdeu toda a realidade afetiva, ele realmente tornou-se um "deus". Quanto a um ser, um *eu*, um psiquismo da personagem de Júpiter, ele não é nem mesmo

* A tradução correta do texto de Racine – "Je ne t'ai point aimé, cruel? Qu'ai-je donc fait?" – seria " Eu não te amei, cruel? Então, o que fiz?". Contudo, para que o leitor acompanhe o raciocínio da autora, adotamos uma solução que exibe as formas *aimé* ("amado") e *fait* ("feito") em seu duplo estatuto de verbo e de nome. (N. da T.)

um fantasma, é menos que uma bolha de sabão, é ilusão pura. A psicologia no teatro deve ser buscada em outra parte e não nas causalidades internas, cujo lugar seria a personagem.

A personagem, sujeito da enunciação, ou a dupla enunciação

A personagem é *o que enuncia um discurso* (em geral efetivamente proferido, com sua realidade fônica, às vezes representado, produzindo um equivalente gestual de palavras), discurso que é uma extensão de falas regradas, e que pode, então, ser estudada, como veremos: *a)* do ponto de vista lingüístico, enquanto extensão de fala, *b)* do ponto de vista semiológico, como sistema de signos, em relação com outros sistemas de signos. O discurso de uma personagem é, pois, um *texto*, parte determinada de uma totalidade mais ampla que é o texto literário completo da peça (diálogo e didascálias). Mas ele é também, e sobretudo, uma mensagem que tem um emissor-personagem e um receptor (interlocutor e público), em relação com as demais funções de toda mensagem, em particular com um contexto e um código. Já vimos que a mensagem só adquire sentido em suas relações com o que o receptor sabe do emissor e das condições de emissão. Daí a ambigüidade na leitura de todo texto teatral: ele é um texto literário e é uma mensagem de outra natureza. Corolário: todo discurso no teatro possui dois sujeitos da enunciação, a personagem e o eu que escreve (do mesmo modo que possui dois receptores, a outra personagem e o público). Esta lei do duplo sujeito da enunciação é um elemento capital do *texto* de teatro: é aí que se situa a fenda inevitável que separa a personagem de seu discurso e a impede de se constituir em sujeito verdadeiro de sua fala. Uma personagem, cada vez que fala, não fala sozinha, pois o autor fala ao mesmo tempo por sua boca; *daí um dialogismo constitutivo do texto de teatro* (ver capítulo 6).

3. PROCEDIMENTOS PARA ANÁLISE DE PERSONAGENS

Do quadro da página 77 e dos comentários que o acompanham, pode-se deduzir um certo número de procedimentos de análise da personagem. Como tentamos demonstrar, é difícil para o teatro abandonar a noção de personagem, e a concepção que dela se faz domina os procedimentos que se lhe pode aplicar; reciprocamente, a própria natureza desses procedimentos e da relação entre eles repercute sobre a teoria da personagem. A importância relativa desses diversos procedimentos para a análise depende dos tipos de texto teatral e da representação que se tem em vista. Lembremos aqui duas precauções essenciais: *a)* esses procedimentos não podem ser adotados isoladamente, a não ser em caráter provisório; *b)* cada um deles supõe a análise da relação

da personagem, estudada com todos os outros elementos textuais, em particular com as demais personagens. O seqüenciamento, necessário a toda operação de *análise,* não deve obliterar a sincronia em todo fato teatral e seu caráter de totalidade organizada.

Estabelecer um Modelo Actancial

A determinação do, ou melhor, dos modelos actanciais permite estabelecer a *função sintáxica* da personagem. Um certo número de métodos pode ser utilizado, com resultados práticos muito próximos: primeiramente, a intuição e a aproximação. Uma análise bastante sumária do discurso, do qual a personagem é o sujeito da enunciação, e do discurso, do qual ela é o sujeito do enunciado (discurso das outras sobre ela), permite, mediante a superposição dos verbos, determinar com suficiente precisão o objeto do *desejo* ou do *querer* da personagem.

Uma simples análise das etapas da ação dramática (ou da *fábula*) permite determinar a ação principal e escrever a *proposição* de base, formulação do (de um dos) modelo actancial. Assim, não é difícil escrever *Fedra quer Hipólito* (oponentes: Arícia, Teseu – cf. p. 55), e a partir dessa proposição de base construir o modelo actancial, determinando o lugar de todas as personagens (e algumas outras, extracênicas ou mesmo não lexicalizadas, Minos, Pasífae, Pirítoo, Netuno, o Monstro). O passo seguinte marca a tentativa de cada personagem, enquanto sujeito de um modelo actancial, de determinar os modelos cuja existência simultânea indica o lugar do conflito, e também de eliminar os modelos não satisfatórios. Depois disso, ainda resta examinar como uma dada personagem encontra seu lugar simultânea ou sucessivamente nas diferentes casas do modelo[6].

A finalidade prática dessa determinação do lugar actancial da personagem é importante: enfatizar as funções maciças da personagem em sua relação com as outras e com a ação, e permitir ao ator (e, antes de tudo, ao encenador) evitar a atomização de seu trabalho, cena por cena, réplica por réplica: para isso, as *funções sintáxicas* são um ponto de apoio permanente.

Personagem e Paradigmas

Um procedimento fecundo, indispensável, é a determinação dos paradigmas ou, mais exatamente, dos conjuntos paradigmáticos aos quais a personagem pertence (em conexão e/ou oposição às demais

6. Sobre a determinação do *modelo actancial*, ver pp. 34-61.

personagens ou demais elementos do texto teatral). O *inventário* desses conjuntos possibilita uma análise da personagem em dois níveis diferentes:

a. permite explicar o funcionamento referencial da personagem e, conjuntamente, seu funcionamento poético (como suporte de uma relação metonímica e/ou simbólica com um certo número de redes de sentido). É o caso, por exemplo, da Andrômaca de Racine, na peça homônima; ela pertence aos paradigmas:

Tróia (*vs* os Gregos),
prisioneiro (*vs* todos os outros que são livres),
guerra (vítima da) *vs* todos os vencedores, sobretudo Pirro,
mulher (viúva, mãe) em conjunção-oposição com Hermíone,
Antigüidade vs século XVII
poetas (heroína para): Homero, Eurípides, Virgílio, Racine.

São conjuntos paradigmáticos que justificam seu funcionamento *ao mesmo tempo* referencial e poético como *vítima patética* (mãe, esposa enlutada, prisioneira) em uma situação de *solidão*, de *exílio* (pessoa deslocada), em sua dupla relação com a *Antigüidade* e com o *século XVII*. Tudo isso são evidências, sem dúvida, mas vale a pena formulá-las da maneira mais completa possível.

b. ao mesmo tempo, esse inventário permite desenhar um mapa, ao menos parcial, dos *traços distintivos* da personagem, não só a partir dela mesma, mas também, como acabamos de ver, em suas relações de conjunção e de oposição com as demais personagens. Ele auxilia, portanto, na constituição da personagem como *totalidade semiótica*.

Esse tipo de inventário não serve apenas para justapor verdades óbvias (às quais a justaposição confere, às vezes, um sentido novo); ele contribui também para a descoberta de sentidos não percebidos e possibilita, se não preencher as "lacunas textuais", ao menos formular questões que permitam preenchê-las. Tomemos dois exemplos bem simples.

Um deles é Nina, a "Gaivota" de Tchékhov, a qual somos tentados a deixar de lado. Ela possui o mesmo *traço distintivo* que Arkadina ou Treplev; como eles, é filha de *proprietário de terras*, e mantém com o amor e a arte o mesmo relacionamento que os demais de sua casta social, um relacionamento essencialmente superficial; contudo ela não possui *dinheiro* para evitar que esse relacionamento se torne destrutivo. Um outro exemplo: uma demarcação dos traços distintivos faz de Filinto o gêmeo estrutural de Alceste. Ora, ele é a única personagem a respeito de quem o texto *não diz* que está apaixonado por Celimena. Se preenchêssemos desse modo a lacuna textual, supondo relações ambivalentes de rivalidade oculta entre os amigos, elucidaríamos muito as excentricidades do texto, sobretudo *a agressividade* permanente

do discurso de Filinto para com Alceste, desde a primeira cena, ainda a propósito de Celimena ou diante dela. Hipótese instigante, é uma questão colocada no *Misantropo* pelo inventário dos traços distintivos da personagem Philinte. Não é nossa pretensão expor aqui análises novas ou coercitivas, mas mostrar como um inventário metódico pode colaborar com o encenador e o ator, iluminando-lhes o trabalho de intuição e de leitura.

Análise do Discurso da Personagem

Toda análise concreta do discurso teatral não pode tratar com parcimônia um fato fundador, o da dupla enunciação teatral: a personagem fala em seu nome enquanto personagem, mas fala porque o autor a faz falar, intima-a a falar, a dizer determinadas palavras. Também não tratamos da *fala* da personagem (uso individual numa situação de comunicação real), mas de seu *discurso* como processo construído: mesmo quando numa dada forma de teatro naturalista o discurso da personagem *simula* a fala, ainda assim ele se encontra fundamentalmente distanciado dela por causa da dupla enunciação. O discurso de uma personagem é sempre duplo. É o que explica por que, em um estudo semiológico da personagem, esse discurso, enquanto tal, é sempre objeto da *última análise*: tudo o que já foi demarcado sobre a personagem e sua situação de fala é que permite fazer a distinção entre o que é da escritura do autor e o que é da fala da personagem (ver capítulo 6).

Gostaríamos de lembrar aqui que a moderna desvalorização da palavra no teatro, na esteira de Artaud, é uma atitude singularmente paradoxal quando se pensa em todo o esforço do pensamento contemporâneo para mostrar o quanto a maior parte das grandes atividades humanas depende da linguagem. Talvez valesse a pena lembrar que o teatro é precisamente o lugar onde se pode ver, analisar e compreender a relação da palavra com o gesto e a ação.

Análise do discurso da personagem como extensão de palavras

a. A extensão quantitativa (número de linhas) e qualitativa (número e natureza das réplicas) sempre foi, por razões diversas e freqüentemente econômicas, a preocupação dos atores que avaliam a importância específica de seus papéis em dimensões absolutas e relativas. Como eles, pois, contaremos o número de linhas e o de réplicas de cada personagem, e a relação entre esses dois números. Observaremos que a personagem epônima das tragédias de Racine é aquela que, em regra, é a menos falante de todas (com algumas exceções gritantes). Notaremos que o papel da muda Cordélia em *Rei Lear* é *mais longo* do que o de

suas irmãs, mesmo na cena em que ela se recusa eloqüentemente a falar, o que torna problemático o seu silêncio.
b. É necessário, bem entendido, demarcar o *lugar* da personagem na economia geral da peça (presença e discurso). São análises clássicas, sobre as quais não nos estenderemos; é particularmente útil fazer o *quadro* das relações de fala de uma personagem com todas as demais.
c. O resultado dessas diversas demarcações é a precisão do ou dos tipos de discurso da personagem (monólogos, diálogos, cenas múltiplas), da extensão média das réplicas, dos tipos de intervenções. Seria interessante, por exemplo, estudar a *variedade* dos modos de fala de Don Juan em *Don Juan* de Molière (réplicas breves, interrogações insistentes ou fluxo de palavras, dependendo dos interlocutores).

O discurso da personagem como mensagem

É na análise do discurso teatral (ver capítulo 6) que poderemos precisar o que representa *para o discurso teatral* a noção de personagem, e, reciprocamente, como a personagem é determinada por seu discurso. Há uma unidade de discurso que é o discurso expresso da personagem em cena (isto é, concretamente por um ator) e cujo sujeito da enunciação é a personagem.

O que se descobre é:

a. uma mensagem em que se pode demarcar a atuação das seis funções da comunicação;
b. em certos casos, um idioleto da personagem, no sentido estrito do termo, ou seja, das particularidades lingüísticas: língua de uma classe (camponeses de Molière ou de Marivaux, tolos de melodrama, gíria do teatro dito "popular"), língua de uma região (patoá);
c. na maior parte dos casos veremos que o que se demarca é um discurso *com suas determinações próprias*, um "estilo", correspondente ou não aos outros dados, que determina a personagem e suas funções;
d. em todos os casos, a mensagem não é isolada, mas está em relação com a totalidade do texto e com seus interlocutores (diálogo).

4. TEATRALIZAÇÃO DA PERSONAGEM

É preciso insistir na evidência de que a personagem só tem existência concreta por meio de uma representação concreta: a personagem textual é apenas *virtual*. Além disso, o rápido exame da grade da página 77 evidencia uma *reversão da representação sobre o texto*, como se a personagem-texto fosse lida de outro modo, modificada pelos signos acrescidos pela presença física do ator. E mais: fenômeno bem conhecido no século XIX – e que hoje tende a ser menos óbvio no

teatro, ao passo que perdura no cinema –, o conjunto dos papéis desempenhados por um ator marca o papel novo por uma superposição criadora. Assim, Victor Hugo preferia que seus papéis de galã fossem representados por Frédérick Lemaître, ilustre sob o andrajo "grotesco" de Roberto Macário, porque ele queria que o herói "romântico" se mostrasse com uma *aura* grotesca.

Mas a teatralização da personagem, que é fruto dos elementos concretos da representação, já está marcada textualmente em um grande número de casos. Textualmente, a personagem pode ser teatralizada:

a. por sua fala teatralizante, isto é, que se dirige diretamente ao receptor público: "Eu sou... Sósia" ou "... Arlequim"; a indicação falada do duplo receptor teatraliza a personagem;
b. pela máscara teatral que ela usa (e não falamos aqui da máscara concreta da representação dos antigos ou da *Commedia dell' arte* ou do teatro japonês); essa máscara de que estamos falando é o *nome*:
– personagem já codificada, nome de galã ou de servo na comédia clássica, Dorante ou Basque, nome de personagem na comédia italiana, codificada de modo ainda mais rígido;
– personagem já conhecida pela lenda ou pela história e teatralizada por essa única referência, Teseu, ou Davi, ou Napoleão;
– personagem que se anuncia como já teatralmente codificada (as figuras obrigatórias do melodrama);
– personagem mascarada por uma identidade de empréstimo, quando o espectador conhece o segredo dessa máscara;
– personagem de identidade problemática (Dom Sancho de Aragão, Hernani).

Sem falar propriamente do funcionamento particular daquilo que se convencionou denominar o teatro no teatro, um número expressivo de personagens é objeto de uma teatralização fundadora. Por exemplo, todo o teatro de Jean Genet repousa sobre essa transformação das personagens em papéis; é provavelmente esse modo de escritura que faz dele o objeto literário moderno mais "teatral" que existe. Os grandes "heróis" do teatro são teatralizados seja por ação deles mesmos, por assim dizer, seja por ação dos outros protagonistas: Hamlet e Lorenzo são teatralizados por seus homicídios; Tartufo e Don Juan são teatralizados contraditoriamente por eles próprios ou pelos outros; Ruy Blas, teatralizado por Don Salluste. Até mesmo a Dama das Camélias, personagem "referencial" por excelência, é teatralizada pelo mito da cortesã. Nenhum estudo de uma personagem de teatro poderia prescindir do estudo dos procedimentos lingüísticos e dramáticos pelos quais ela é teatralizada.

Se esse panorama pôde convencer quanto à complexidade da noção de personagem de teatro, não é tanto para mostrar a utilidade de

análises relativamente minuciosas quanto para indicar, ao contrário, as imensas possibilidades oferecidas à criatividade do pessoal de teatro, o caráter não coercitivo, a maleabilidade do texto teatral e do objeto-personagem, sua plasticidade quase infinita. Cada um dos procedimentos considerados não pode chegar senão a proposições de sentido; a construção do sentido é a obra sempre móvel da representação. A indeterminação da personagem, a brecha fundadora da dupla enunciação, da dupla fala, permitem à personagem cumprir seu papel de *mediadora*; mediadora entre texto e representação, entre escritor e espectador, entre sentido prévio e sentido último, ela traz em si a contradição fundamental, a *insolúvel questão posta*, sem a qual não haveria teatro: a fala da personagem – fala por trás da qual não há nenhuma "pessoa", nenhum sujeito – impele, por meio desse vazio mesmo, e pelo desejo que suscita, o espectador a nele investir sua própria fala.

4. O Teatro e o Espaço

Se a primeira característica do texto teatral é a utilização de personagens que são representadas por seres humanos; a segunda, indissociavelmente ligada à primeira, é a existência de um espaço em que esses seres vivos estão presentes. A atividade dos seres humanos se desenvolve em um dado lugar e tece entre eles (e entre eles e os espectadores) uma relação tridimensional.

1. Nesse ponto, a prática teatral é singular: não se confunde com declamação ou narração. É neste aspecto também que o texto e a representação acentuam suas divergências, tornando mais visível a especificidade do texto de teatro e da prática teatral. Podemos ler, como um romance, as aventuras de uma personagem teatral, podemos reconstruir, pela imaginação, as aventuras de um herói de teatro-romance, como Lorenzo de Médicis. Mas o texto de teatro necessita, para existir, de um lugar, de uma espacialidade em que se desenvolvam as relações físicas entre as personagens.
2. Como o teatro representa atividades humanas, o espaço teatral será o lugar dessas atividades, lugar que terá, obrigatoriamente, uma relação (de fidelidade ou distância) com o espaço referencial dos seres humanos. Dito de uma outra forma, o espaço teatral é a *imagem* (até mesmo imagem côncava, negativa) e a contraprova de um espaço real.
3. O texto teatral é o único texto literário que não se pode absolutamente ler na seqüência diacrônica, e que só se enuncia numa densidade de signos *sincrônicos*, isto é, dispostos no espaço, *espacializados*.

Seja qual for o trabalho de espacialização que todo texto literário produza, qualquer que seja a leitura "espacializante" que o leitor faça de um romance (pela descrição, a escritura romanesca localiza a atividade das personagens), constataremos que o espaço do livro não deixa de ser, até materialmente, um espaço plano. O trabalho poético que instaura um poema, segundo uma leitura não linear, mas tabular, não pode evitar as duas dimensões: mesmo o texto poético que ocupa a página com seus espaçamentos e manchas é ainda plano, na medida em que lhe falta a profundidade.

4. Nesse sentido, o texto de teatro é ainda mais plano do que qualquer outro (no nível textual, bem entendido). Nele, a espacialidade não é descrita; as descrições de lugares são sempre precárias e, salvo exceções dignas de nota, localizadas em pontos bem precisos do texto. Trata-se, aliás, de descrições funcionais, raramente poéticas, orientadas não para uma construção imaginária, mas para a prática da representação, isto é, da *instauração no espaço*. Por outro lado, a poética da página com os espaçamentos destinados ao olhar é estranha ao teatro; uma poética espacial do texto, mesmo visível, tem apenas caráter acidental (cf., por exemplo, Racine).

5. É no nível do espaço, justamente por ser ele, em grande parte, um *não dito do texto*, particularmente uma zona de vazios – o que constitui de fato a *carência* do texto de teatro –, que se concretiza a articulação texto-representação.

1. O LUGAR CÊNICO

Texto e Lugar Cênico

O espaço é um *dado de leitura imediata do texto teatral,* na medida em que o espaço concreto é o (duplo) referente de todo texto teatral.

1. O espaço teatral primeiramente é um *lugar cênico* a ser construído, e sem o qual o texto não pode encontrar seu lugar, seu modo concreto de existência.

2. Os elementos essenciais da espacialidade para a construção do lugar cênico são extraídos das *didascálias,* que fornecem, como sabemos: a. indicações de lugar, mais ou menos precisas e detalhadas, conforme os textos; b. nomes das personagens (não esqueçamos de que fazem parte das didascálias) e, ao mesmo tempo, um certo modo de investimento do espaço (número, natureza, função das personagens); c. indicações de gestos e de marcação, às vezes raras ou inexistentes, mas que, se existem, permitem imaginar o modo de ocupação do espaço (exemplo: "andando a passos largos", "agachando-se" ou "imóvel").

3. A espacialização pode originar-se do diálogo. A maior parte das indicações cênicas em Shakespeare é simplesmente deduzida dos diálogos (é o que denominamos "didascálias internas").

Um Espaço por Construir

As indicações nas didascálias servem para o encenador (e também para a imaginação do leitor de texto teatral) construir um espaço em que se desenvolverá a ação. No entanto, o estatuto desse espaço é completamente diferente do estatuto do espaço imaginário do romance. Por exemplo, o leitor de *A Cartuxa de Parma* conta com livros, ilustrações, lembranças de viagens ou de filmes, para imaginar a cidadela de onde fugiu Fabrice. O leitor de *Lorenzaccio* não identifica o espaço florentino na cidade onde talvez tenha passeado, mas com o duplo espaço que é, antes de mais nada, uma cena teatral (com uma Florença construída[1]) e seu referente, a Florença histórica do século XVI. Dito de outra maneira, o lugar textual implica uma espacialidade concreta, com duplo referente, característico de toda prática teatral. Significa dizer que o espaço teatral é o próprio lugar da *mímesis*: construído com elementos do texto, ele deve afirmar-se ao mesmo tempo como imagem de alguma coisa no mundo. Imagem do quê? É o que vamos averiguar. Constata-se que o espaço cênico é o lugar específico da teatralidade concreta, entendida como a atividade que constrói a representação. Já o *lugar cênico* deve ser entendido como o espelho ao mesmo tempo das indicações textuais e de uma imagem codificada.

Um Lugar Concreto

O *lugar cênico* é um lugar particular, com características próprias:

a. antes de mais nada é limitado, circunscrito, é uma porção delimitada do espaço;

b. é *duplo:* a dicotomia palco-platéia, pouco perceptível no texto (salvo em certos textos modernos em que essa relação é explícita), é fundamental para a relação texto-representação; é no lugar teatral que se confrontam atores e espectadores em uma relação estritamente dependente da forma da sala (circo, teatro à italiana, teatro de arena etc.) e do tipo de sociedade[2], com circulação ou não entre uma área e outra, com ou sem invasão de uma em outra[3].

1. Por mais rudimentar que seja tal construção ou mesmo que não passe de um cortinado preto.

2. Em conhecido texto de Beaumarchais, Fígaro apresenta a sala de audiência de seu litígio como um teatro e também como a representação da hierarquia social.

3. Por exemplo, o espetáculo *1789*, de Ariene Mnouchkine (Théâtre du Soleil,1970), realizava o movimento duplo dos atores no espaço-público e do público

c. o lugar cênico é rigorosamente codificado pelos hábitos cênicos de uma época e de um lugar, ainda que o espectador moderno não o perceba bem, por estar habituado à diversidade de lugares cênicos e à implosão de códigos. Desse modo, o palco clássico estreito e de pouca profundidade não permite deslocamentos de multidões, reduzido pela presença dos espectadores aristocráticos. Em compensação, a vasta *plat-form* elisabetana favorecia cenas de multidões e de combates, visto que a sucessão de áreas de atuação (*plat-form, chamber, recess*) faz alternar cenas abertas e cheias de gente com cenas de interiores com poucas personagens. Esse é um dos casos em que a representação transfere para o texto suas próprias limitações, como o comprova o papel desempenhado na dramaturgia romântica pelo lugar cênico e suas múltiplas possibilidades: verticalidades, abertura, perspectiva, telão de fundo, multiplicação de mobiliário, facilidade de mudanças, possibilidades da transformação do cenário em "pintura", surgimento do cenógrafo (como o famoso Ciceri). Todos esses elementos repercutem no *texto como criadores de espaço.*

d. O lugar cênico é sempre imitação de algo. O espectador habituou-se a pensar que o lugar cênico reproduz um lugar real. Ora, essa concepção do espaço cênico como imitação de um espaço concreto "real", com seus próprios limites, superfície, profundidade, objetos que o ocupam — como se um fragmento do mundo fosse de repente transportado integralmente para a cena —, é, pois, relativamente recente no teatro e circunscrita ao Ocidente, mais precisamente ao Ocidente burguês (ver pp. 116-117). Em compensação, no teatro, o que sempre se reproduz são as estruturas espaciais, que definem não tanto um mundo concreto, mas a imagem que os homens têm das relações espaciais na sociedade em que vivem, e dos conflitos que sustentam essas relações. Desse modo, a cena representa sempre uma simbolização dos espaços socioculturais: o espaço dividido em "mansions", nos mistérios do teatro medieval, é uma simbolização das clivagens espaciais hierarquizadas, porém "horizontais", não da sociedade feudal, mas da imagem que os homens têm dela. De certo modo, o espaço teatral é o lugar da história.

e. Independente de toda a *mímesis* de um espaço concreto, que reproduz, transposto ou não, de modo simbólico ou "realista", certo aspecto do universo vivido, o espaço cênico é *área de atuação* (ou lugar da cerimônia), lugar onde se passa alguma coisa, que não remete a um "alhures", mas que investe o espaço pelas relações corporais dos atores, pelo desenvolvimento das atividades físicas, sedução, dança, combate.

no espaço dos atores: os atores das galerias contam aos espectadores a tomada da bastilha, e os espectadores estão de pé entre grandes marionetes.

Qualquer que seja o modo de representação, essas duas últimas características estão presentes simultaneamente em todas as representações, pois o lugar cênico será sempre ao mesmo tempo a *área de atuação* e *lugar onde figuram transpostas as condições concretas da vida dos homens.*

2. POR UMA SEMIOLOGIA DO ESPAÇO TEATRAL

Espaço e Ciências Humanas

O vocabulário do espaço investe toda a metalinguagem das ciências. A matematização das ciências humanas ocorre com a ajuda de termos e procedimentos completamente espacializados: os gráficos (eixos de coordenadas) e a matemática dos conjuntos (espaços topológicos) também podem ser encontrados na metalinguagem da história, da antropologia, da sociologia e da economia. Essa espacialização da linguagem das ciências humanas permite, a um só tempo, enriquecer os processos de análise do fato teatral na sua relação com o conjunto das atividades humanas, em particular a antropologia e a história, e ampliar o próprio campo da atividade teatral, que é por natureza espacial. Todas as metáforas, que sublinham o caráter espacial das atividades humanas, podem encontrar uma aplicação fecunda no teatro. De um modo geral, podemos dizer que espacializar o mundo é torná-lo não apenas compreensível, mas também teatralizável.

Particularmente, essas relações se estreitam com duas ciências: a lingüística – na medida em que o texto teatral é, como qualquer outro, objeto lingüístico –, e a psicanálise, uma vez que o teatro não é somente um objeto artístico (literário) passível, portanto, de uma leitura interpretativa, mas uma atividade psíquica (imaginária) muito específica.

Espaço e lingüística

Uma das oposições básicas da lingüística é a dos dois eixos, sintagmático e paradigmático. O eixo sintagmático indica a sucessão linear do discurso (eixo horizontal), e o eixo paradigmático se insere em cada ponto desse discurso, indicando as possíveis substituições[4] (eixo vertical). Ocorre justamente que essa oposição é particularmente

4. Por exemplo, um sintagma bem simples como "o pássaro canta" é passível de todas as substituições paradigmáticas da palavra *pássaro*, não somente das diversas variedades de pássaros cantores, mas de tudo o que pode cantar. O conjunto dos termos que substituem a palavra *pássaro* forma um paradigma. G. Genette demonstra a importância da relação sintagma/paradigma na espacialização da linguagem: "Distinguindo

pertinente no campo teatral, caracterizado pela riqueza e complexidade do funcionamento do eixo paradigmático. Lembramos apenas de passagem o conjunto do trabalho da lingüística moderna que consiste em espacializar o conjunto das relações gramaticais. Do mesmo modo, a metáfora metalingüística da gramática de Chomsky – *estrutura profunda, estrutura de superfície* – é uma metáfora espacial que indica "dimensão vertical".

Espaço e psicanálise

A primeira tarefa de Freud foi substituir a idéia clássica de alma, substância inextensa, que é a velha idéia cartesiana, pelo conceito de uma *psique* que funcionaria como um "aparelho", de acordo, portanto, com as categorias da extensão. Uma célebre nota de Freud diz "a *psique* é extensa. Não o sabe". Freud e depois Lacan apresentaram uma série de formalizações espaciais do aparelho psíquico. Em particular, o primeiro *tópico do eu* divide o eu em zonas (consciente, inconsciente e pré-consciente), que Pontalis, com uma metáfora pitoresca, denominou, em seu *Vocabulaire de la Psychanalyse,* "os aspectos geográficos do conflito". É verdade que o mesmo Pontalis nos aconselha a não encarar essas localizações de modo excessivamente "realista". O segundo *tópico do eu* invoca menos as localizações espaciais do que as instâncias – o *ego*, o *id* e o *superego* seriam antes espécies de personagens antropomórficas. Porém, não se pode esquecer que a localização permanece sempre presente, cada uma de suas instâncias com seu campo de ação, seu *espaço* próprio . Uma espécie de escalonamento e de estratificação assinala as relações das instâncias. Quanto às metáforas lacanianas – a da fita de Moebius ou a do buquê invertido –, seu caráter topológico é extraordinariamente marcado. Veremos como essas estruturas espaciais podem elucidar a atividade teatral (texto e representação).

Espaço e literatura

Faz algumas décadas que a idéia de que a literatura não está ligada somente ao tempo, à duração, mas que mantém estreita ligação com o espaço, invadiu a reflexão crítica. Blanchot dedica um importante ensaio a *L'Espace Littéraire* e G. Genette resume, em algumas páginas

rigorosamente a *fala* da *língua*, e dando a esta última o papel de protagonista no *jogo* da linguagem definida como um sistema de relações puramente diferenciais em que cada elemento se qualifica pelo lugar que ocupa num conjunto e pelas relações verticais e horizontais que ela mantém com elementos aparentados e vizinhos, é inquestionável que Saussure e seus seguidores colocaram em destaque um modo de ser da linguagem que podemos denominar espacial" (G. Genetti, *Figures II*, p. 45).

decisivas os diferentes tipos de relação do fato literário com o espaço. Diz ele:

> Não só porque a literatura, entre outros "assuntos", fala também do espaço, descreve lugares, moradas, "paisagens", mas principalmente porque existe algo como uma espacialidade literária ativa e não passiva, significante e não significada, própria da literatura, específica da literatura, uma espacialidade representativa e não representada[5].

De que seria feita essa espacialidade? Em primeiro lugar, da espacialidade da própria linguagem, assim como de todos os recursos visuais da grafia e da estruturação da página[6], e sobretudo de todos os recursos do sentido e de sua multiplicidade polissêmica,

> já que o espaço semântico que se abre entre o significado aparente e o significado real chega a abolir, por isso mesmo, a linearidade do discurso. É precisamente esse espaço, e nada mais, que se designa com um termo de feliz ambigüidade, uma *figura*: a figura é a um só tempo a forma que o espaço toma e aquela que ocorre na linguagem, e é o próprio símbolo da espacialidade da linguagem literária em sua relação com o sentido[7].

As duas figuras fundamentais da linguagem literária, e mais precisamente da linguagem poética – a *metáfora* e a *metonímia* –, remetem ambas a um trabalho no espaço: a metáfora como *condensação* (de dois referentes ou de duas imagens) e a metonímia como *deslocamento*. Portanto, notamos que se trata de dois processos fundamentais do trabalho do sonho, tal como foi enunciado por Freud e teorizado por Lacan, numa clara relação com a lingüística. Veremos como o trabalho do espaço no teatro é também o trabalho dessas figuras fundamentais: o espaço dramático (textual-cênico) revela-se a metonímia de certo número de realidades não-teatrais, e a metáfora de outros elementos, textuais e não-textuais, pertencentes ou não à esfera do teatro.

O Signo Espacial no Teatro

Se analisarmos o signo espacial não como signo textual, mas como *signo da representação*, seremos levados a um certo número de observações:

Definições do signo icônico

O signo cênico (o espaço cênico como conjunto de signos espacializados) é de natureza icônica e não arbitrária. Isso significa

5. G. Genette, "La littérature et l'espace", em op. cit., pp. 43-48.
6. Portanto, há um valor espacial da página poética com seus brancos e seus espaçamentos, sem falar das tentativas de Mallarmé e de Apollinaire (*Calligrammes*).
7. G. Genette, ibidem, p. 47.

que ele mantém uma relação de similitude com o que representa. Para Peirce, os ícones são "signos que podem representar seu objeto através de uma 'similaridade' ou em virtude das próprias características do objeto"[8]. Para Charles Morris, "é icônico o signo que *possui algumas propriedades do objeto representado*". Essa definição apresenta alguma dificuldade, como confessa o próprio Morris, quando precisa: "Um signo icônico é o signo semelhante, em certos aspectos àquilo que ele denota. Conseqüentemente, a iconicidade é uma questão de grau"[9]. De fato, certamente percebemos diferenças fundamentais entre o retrato de alguém e esse alguém, quanto à própria matéria de que são constituídos; porém, existe também entre eles um certo número de semelhanças difíceis de situar e precisar. Umberto Eco, que estabelece com muita pertinência o processo da noção de *iconicidade*, destaca que só se lhe pode atribuir sentido *a)* através do processo da *percepção, b)* auxiliado pela noção de *código*, e conclui: "1) *os signos icônicos "não possuem as propriedades do objeto representado*; 2) *reproduzem algumas condições da percepção comum, com base nos códigos perceptivos normais*"[10]. E acrescenta ainda com mais precisão: "*os signos icônicos reproduzem certas condições da percepção do objeto, somente após tê-las selecionado com base em códigos de reconhecimento e anotado com base em convenções gráficas*"[11].

Duplo estatuto do signo cênico

Observamos que essas definições não se aplicam aos signos do espaço cênico sem algum tipo de adaptação. Em primeiro lugar, trata-se não mais de "convenções gráficas", mas de outros tipos de convenções codificadas; depois, ao contrário da pintura e do cinema, o signo cênico não necessita de um "suporte material", como a tela ou a película; mas, se assim podemos dizer, o suporte material é o próprio objeto, o próprio espaço. O objeto teatral é um *objeto no mundo*, em princípio idêntico (ou funcionalmente semelhante) ao objeto do "real" não teatral, do qual é ícone[12]. Trata-se de um objeto situado em um *espaço concreto*, que é o espaço da cena. Se for verdade que todo signo icônico é *não arbitrário, mas motivado*, o signo cênico é duplamente motivado, se podemos dizer, na medida em que é *ao mesmo tempo* a *mímesis* de alguma coisa (o ícone de um elemento espacializado) e um elemento em uma realidade autônoma, concreta.

8. C. S. Peirce, apud Umberto Eco, em *La Structure Absente*, p. 174 (*A Estrutura Ausente*, p. 99).

9. C. Morris, apud Umberto Eco, ibidem, p. 175 (ibidem, idem., p. 101).

10. U. Eco, ibidem, p. 176 (ibidem, idem., p. 102).

11. Idem, ibidem, p. 178 (ibidem, idem., p. 104).

12. Quando U. Eco, criticando a noção de iconicidade afirma, não sem ironia, que o "verdadeiro signo icônico completo da rainha Elizabeth não é o retrato de Annigoni, mas a própria rainha (ou um eventual 'duplo' de ficção científica)", ele dá uma espécie de definição da *iconicidade do signo espacial no teatro.*

Em conseqüência, ocorre no processo da encenação um jogo sutil entre um aspecto e outro que, de acordo com os modos de encenação e os tipos de representação, insiste no aspecto da criação de um conjunto autônomo (não-icônico) de signos, ou na "reprodução semelhante" dos elementos do mundo. Do naturalismo à abstração se estende todo o campo da representação, com a reserva decisiva de que a iconicidade não pode estar ausente nem mesmo realmente reduzida, pois o funcionamento propriamente teatral ficaria bloqueado, já que o teatro é a representação de um modo de atividade que (por mais aberrante que pareça) o espectador *reconhece* ou reconhece os elementos. Assim, o espaço cênico é ao mesmo tempo o ícone deste ou daquele espaço social ou sociocultural, e um conjunto de signos esteticamente construído como uma pintura abstrata.

Um duplo referente

Como vimos (ver pp. 12-13), o signo cênico funciona de maneira extremamente complexa. Como todo signo, ele tem um significante S' e um significado s'; integra (como conjunto de signos fônicos) o texto T e seu significado s; ele possui um duplo referente: a) o referente R, referente do texto (em *Fedra*, o universo referencial será Atenas, Creta etc.); b) o referente R' (a cena, o universo referencial construído na área de atuação).

Se partirmos do texto, diremos que este construiu em cena seu próprio referente, e o espaço cênico é o *espaço referencial do texto*. O signo cênico tem um duplo estatuto paradoxal de significante e de referente[13].

Funções do signo cênico

Se partirmos da representação P, diremos que o signo cênico S'/s' tem como referente: R (o referente do texto) e R' (seu próprio referente). Dito de outra maneira, o universo cênico espacializado R' é o mediador entre o referente R (o real) do texto e o referente r da representação atual, confirmando assim a função histórica (ideológica) do teatro. Em *Fedra,* de Racine, o texto remete a um referente histórico da Antigüidade (mas também, em certa medida, contemporâ-

13. Note-se que o equívoco, que em Lingüística paira sobre o sentido da palavra *referente*, existe necessariamente agravado no que se refere ao signo espacial no teatro. Em seminário, Jean Peytard afirmou: "No âmbito do espaço se dá, necessariamente, uma projeção das coisas sobre as palavras: o referente devora o significado".

neo). A representação de Racine, em sua época, também remete indiscutivelmente a um referente histórico Luis XIV. A representação desse texto mediatiza dois referentes históricos em outro tempo – o nosso, por exemplo – aos quais acrescenta-se um terceiro: o da representação de hoje. Para o espaço cênico representado convergem vários campos referenciais, entre os quais ele estabelece toda uma série de complexas mediações.

Com isso ocorre uma curiosa inversão da tríade do signo: tudo se passa como se o duplo referente (textual e representativo) supusesse um sistema de signos S', que é o da cena, e carregasse seu significado s' (R + R'? S'? s'). O universo cênico espacializado *é construído para ser signo.*

Um universo espacializado

Corolário: o teatro constrói um espaço que não é somente estruturado, mas onde as estruturas se tornam significantes – um universo espacializado em que o acaso se faz inteligível.

Em *A Escritura e a Diferença*, J. Derrida define o teatro como "uma anarquia que se organiza". Se aceitarmos essa definição, constataremos que é o trabalho do espaço que assume uma parte nada desprezível dessa organização. Se o teatro, como acabamos de ver, constrói o próprio referente espacial, essa atividade de construção faz com que o espaço (referencial) de um conjunto de signos desordenados, cuja compreensão intelectual imediata nos escapa, torne-se um sistema de signos organizados e inteligíveis. A teatralidade faz da insignificância do mundo[14] um conjunto significante. Significância *reversível*, se podemos dizer, – provavelmente a maior tarefa do teatro – as redes de significação que se inscreveram no espaço cênico e foram lidas e organizadas pelo espectador operam uma reversão na leitura do mundo exterior, permitindo compreendê-lo. Como veremos, o valor didático do teatro depende da constituição de um espaço ordenado em que possam ser testadas as leis disfarçadas de um universo cuja desordem é só o que a experiência comum pode ver. Neste ponto se estabelece, sem dúvida, a articulação do didatismo brechtiano com uma certa forma de semiologia da estrutura, tão claramente perceptíveis em sua obra.

A tarefa do semiólogo no campo teatral consiste em encontrar no interior do texto os elementos espacializados ou espacializáveis que vão garantir a mediação entre o texto e a representação. Afirmar que existe uma relação entre as estruturas textuais e as estruturas espacio-temporais da representação é um postulado que mal pode ser

14. Não significa que não exista um "semantismo do mundo natural"; mas justamente é tarefa do teatro exibi-lo.

justificado teoricamente; contudo, dele deve-se partir com o inconveniente de construir (ou analisar) representações "não-euclidianas", isto é, que subvertem totalmente, que invertem as estruturas textuais. Para subvertê-las, porém, é necessário partir delas.

Temos, então, de encontrar no interior do texto teatral os elementos espacializados/espacializáveis: campos semiolexicais, paradigmas de funcionamento binário, estruturas sintáxicas (modelos actanciais), retóricas textuais[15].

3. O ESPAÇO TEATRAL E SEUS MODOS DE ABORDAGEM

O espaço teatral é uma realidade complexa, construída de maneira autônoma, sendo ao mesmo tempo a imitação (ícone) de realidades não-teatrais e de um texto teatral (literário). O espaço teatral é, enfim, para o público, objeto de percepção. Temos, assim, três maneiras possíveis de abordá-lo:

a. um *ponto de partida textual* ao qual nos apegaremos preferencialmente, pois nosso objeto de estudo é precisamente o texto teatral; veremos, pois, em primeiro lugar, como o espaço teatral se constrói *a partir* ou *com a ajuda* do texto teatral;

b. um *ponto de partida cênico*: trataremos de ver como o espaço teatral se constrói a partir de certo número de códigos de representação e com a ajuda do espaço cênico, cujas determinações concretas são anteriores ao fenômeno teatral.

c. um *ponto de partida "público"*, cuja origem está na percepção que o espectador pode ter do espaço cênico e no funcionamento psíquico de suas relações com essa "zona peculiar" do mundo que é o espaço cênico.

Espaço e Texto

A partir do momento em que aceitamos a idéia fundamental, de que o espaço teatral está sempre em relação de representação com alguma coisa, de que ele é o ícone de alguma coisa, é necessário perguntarmos: ele é ícone *de quê*? Ele pode ter uma relação icônica com:

15. Teríamos, igualmente, de estudar esses elementos, não somente em suas combinações estáticas, mas em suas *transformações* (em conexão com a fábula), para mostrar como o espaço cênico se torna criador, portador, transformador das próprias significações. Inversamente, um capítulo importante da semiótica teatral consistiria em observar no interior de uma encenação, como se realiza o trabalho de instauração no espaço. Teríamos ainda de estudar o *código de espacialização* e elaborar uma *história* do espaço cênico e da cenografia e sua relação com o texto. Cf. *Lire le théâtre II*, "L'espace théâtral et son scénographe".

a) o universo histórico no qual está inserido, e do qual é a representação mais ou menos mediatizada; b) com as realidades psíquicas; nesse sentido, o espaço cênico pode representar as diferentes instâncias do *Eu* (ver "Espaço e Psicanálise", p. 96); c) com o texto literário.

Em todos esses casos, o espaço cênico sustenta uma relação com seu texto-suporte. Nos dois primeiros casos, porém, o texto é o elemento que permite a *mediação* entre o espaço cênico e o universo sociocultural, de que este último se revela a imagem. Assim, na tragédia grega, se podemos analisar a relação direta que o teatro grego, em sua materialização cênica, mantém com a cidade grega, o texto também está ali para *dizer essa relação*. Por exemplo, o funcionamento textual do coro estabelece um elo entre o seu lugar na cena e a sua relação com a democracia ateniense. Do mesmo modo, são análises textuais que permitem ver como esta ou aquela clivagem do espaço pode corresponder a uma dada clivagem do *eu* num texto de Claudel ou de Maeterlinck. O texto é, nesse caso, *a mediação*, mas também pode ser o ponto de partida que representa então o elemento-chave do qual o espaço cênico é, a bem dizer, o ícone (ver "O Espaço Cênico como Ícone do Texto", p. 104).

Texto, Espaço e Sociedade

É desnecessário mostrar como as relações espaciais entre as personagens – por exemplo, a posição recuada dos confidentes no teatro clássico –, correspondem a uma "hierarquização" material; que o "vestíbulo" clássico, espaço ao mesmo tempo fechado e aberto, socialmente protegido e indiferenciado, corresponde ao funcionamento sociopolítico da corte; que o salão burguês, por seu fechamento e isolamento em relação à natureza, com seu código rigoroso de entradas e saídas, é a representação das relações sociais no âmbito da alta burguesia. Não são apenas as possibilidades miméticas do lugar cênico que são empregadas aqui, mas as marcas semiológicas do espaço cênico: aberto, fechado etc. Dito de outro modo, o espaço do drama burguês ou do teatro naturalista não é somente a *imitação* de um lugar sociológico concreto, mas a transposição topológica das grandes características do espaço social tal como é vivido por uma determinada camada da sociedade. Assim, por exemplo, o lugar-campo do III ato em *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho, apresenta um estranho corte em relação à *natureza*: é um salão avarandado, onde somente podemos observar o jardim através das vidraças; ele representa uma relação pervertida com a natureza, exatamente como pode vivenciá-la a cortesã do século XIX. Todo um processo vincula as grandes categorias do espaço cênico às categorias segundo as quais o espectador percebe o espaço social. Não é preciso dizer que as coisas se complicam pelo

fato de o encenador se ver obrigado a espacializar *não tanto o espaço social do tempo ou da história nos quais o texto foi escrito, mas seu próprio espaço social e o de seus espectadores*. Ainda aqui, o texto funciona como elemento mediato.

Espaço e Psiquismo

O espaço cênico pode também se apresentar como um vasto campo psíquico em que forças se enfrentam – as forças psíquicas do *Eu*. A cena é, então, comparável a um campo fechado onde se confrontam os elementos do *Eu* dividido, clivado. A segunda tópica do *Eu* pode ser considerada uma espécie de modelo, que permite a leitura do espaço cênico como o lugar de conflitos internos, e cujas "instâncias" (*ego, superego e id*) compreenderiam as personagens principais. A cena figuraria, então, a "outra cena" freudiana. É supérfluo dizer que não se pode ler desse modo textos anteriores a Freud, na medida em que essas "instâncias", se foram inventadas por Freud, o foram como instrumentos operatórios que permitem ler os conflitos da *psique*. O que importa não é que Racine tenha escrito *antes* de Freud, e sim que nós o leiamos *após* Freud. Falta dizer que esse modo de leitura do espaço cênico é particularmente interessante quando aplicado a autores que são mais ou menos contemporâneos de Freud: Maeterlinck ou Claudel. É Claudel que afirma, a respeito de *A Troca*, que as quatro personagens de sua obra são quatro partes de seu próprio eu[16]. Quanto a Maeterlinck, é provável que se uma leitura psicanalítica de seu espaço textual se impõe, ela é sem dúvida mais fecunda se coloca o espectador na posição do psicanalista: o que se revelaria aos olhos do espectador, mais do que uma imagem reconstruída da *psique*, é uma série de fantasmas aparentados entre si (análogos a uma série de sonhos) que o espectador-leitor teria de decifrar. Ainda nesse caso, podemos dizer que o texto, se não funciona como *origem* da representação espacial (cuja origem teria de ser procurada em um certo caráter espacial da *psique*, em uma tópica do Eu, ou em um fantasma já espacializado), funciona como *uma mediação*. Assim, é na recorrência de determinadas imagens espaciais, na permanência de elementos das didascálias ou do diálogo, que podemos encontrar os elementos de espacialização de uma eventual representação. Nesse caso, também, se impõe uma leitura triangular, que vai das estruturas psíquicas para as estruturas textuais e, inversamente, destas e daquelas para os materiais do espaço cênico[17].

16. Cf. também Victor Hugo: "Meu eu se decompõe em: Olympio, a lira – Herman, o amor – Maglia, o riso – Hierro, o combate" (*Carnets*).

17. Não nos parece que exista contradição alguma entre a análise freudiana de *Édipo Rei* e uma análise antropológica do mito, contrariamente ao que supõem Jean-

O Espaço Cênico como Ícone do Texto

Vamos recordar, de um modo geral, qual é o estatuto do texto no interior da representação; antes de mais nada, o texto (diálogo) figura na representação como sistema de signos lingüísticos cuja matéria é fônica. O texto do diálogo é ouvido como *fala* (com duplo destinatário) e ao mesmo tempo como *poema* (objeto poético). Mas a representação é também a imagem visual plástica e dinâmica das redes textuais, e esse aspecto, embora menos visível, não deixa de ser capital. Deixaremos de lado o problema (já tratado) da "tradução" visual das indicações cênicas, que figuram não somente nas didascálias, mas também no diálogo. É evidente que o texto sugere (quando não impõe) um dado espaço cênico, com suas determinações concretas e suas coordenadas, mas sabemos também quão fácil é para a encenação não respeitar essas indicações, subvertê-las ou omiti-las (Victor Hugo multiplicava com precisão extrema as indicações cênicas para *Ruy Blas* e, no entanto, afirmava que para encenar a peça bastava uma mesa e algumas cadeiras). Ainda que menos aparente, é mais imperiosa a relação da representação com as estruturas textuais.

Espacialidade e Totalidade Textual

A espacialidade, além daquela inscrita nas didascálias e no diálogo (espacialidade expressamente denotada), pode estar inscrita de maneira imprevista no *código dos objetos,* por exemplo. O encenador, então, que desejasse colocar os objetos indicados com precisão por Racine para "mobiliar" o espaço trágico estaria impossibilitado, pois o texto não dá, de fato, uma relação de muitos objetos (nem peças de indumentária). Quando mencionamos "Como esses vãos ornamentos, esses véus me pesam!", ou "muros", ou "abóbadas", que são tão evocados no texto de *Fedra,* já estamos no final da pesquisa. Se realizarmos um levantamento lexical dos termos que têm como referente um objeto concreto do mundo, vamos perceber que eles são bem poucos. Por exemplo, no primeiro ato de *Andrômaca*, a quase totalidade do léxico dos objetos se refere às partes do corpo: a *boca*, o *coração*, as *mãos*, os *olhos*, as *lágrimas*. Assim instala-se no campo semiolexical do objeto, em Racine, uma *problemática do corpo*, problemática do corpo estilhaçado, do ser físico dividido. Essa problemática pode ser utilizada, pode-se dizer, como "matriz" de espacialidade para uma representação de Racine. Portanto, é a *totalidade do texto dramático* que pode

Pierre Vernant e Pierre Vidal-Naquet em *Mythe et tragédie en Grèce ancienne* (Em português *Mito e Tragédia na Grécia Antiga*). Ao contrário, a noção de *espaço* permite compreender como significações diferentes e, se necessário, contraditórias, podem coexistir precisamente por terem o *mesmo espaço* para se desenvolver.

servir de ponto de partida para a instauração em espaço, de uma obra. Mais adiante, veremos quais procedimentos podem ser utilizados.

Espaço e paradigma textual

O espaço teatral no âmbito do texto pode ser definido por um certo número de determinações lexicais. Como fazer concretamente para tentar determinar o campo ou campos semiolexicais do espaço em um texto?

O primeiro passo é levantar tudo o que possa ser comparado a uma determinação de lugar, tanto os nomes de lugar (nomes comuns e nomes geográficos) como os elementos lexicais de uma parte do espaço. Deve-se destacar cuidadosamente o conjunto lexical da espacialidade; por exemplo, tanto a *Espanha* quanto *Paris,* ou *as muralhas, o quarto, o palácio, a rua, o campo, o oeste, o teto, o chão, o inferno, o céu.* É essencial que esse primeiro levantamento seja elaborado sem nenhum critério definido de escolha, ou seja: *a)* sem nenhuma distinção de campos semânticos ou de uso; *b)* sem nenhuma distinção entre as didascálias e o diálogo (embora essa distinção deva ser retomada mais tarde), como se fosse necessário levar em conta o conjunto da superfície textual; *c)* sem nenhuma distinção entre aquilo que é ou pode ser elemento cênico e aquilo que é extracênico; por exemplo, em *Andrômaca*, o que diz respeito a Tróia e ao universo troiano deve ser levado em conta, tanto quanto o campo que é próprio do lugar cênico, ou seja, o Epiro; se deixássemos de lado o extracênico, seríamos impedidos de conferir uma realidade ao conflito (espacial, geográfico) entre Tróia e a Grécia, e à oposição entre um universo troiano e um universo grego.

A segunda listagem não é mais puramente lexical e sim, se podemos dizer, semântico-sintático. É o levantamento de todas a determinações de lugar, daquilo que a gramática tradicional denomina "complementos de lugar". Tudo, absolutamente tudo, deve ser considerado, tanto os complementos de lugar expressos por nome, pertencente ao semantismo do espaço, como os demais (é evidente que os pronomes e os advérbios de lugar se incluem aí, juntamente com aquilo que representam): deve-se anotar tanto *dentro do palácio* como *sobre a cama*, e ainda *em seu coração*, pois a localização afetiva não pode ser excluída; e também os "embreantes" *aí, sob* são igualmente anotados, com seus substitutos.

Como o espaço teatral não é uma estrutura vazia, a essas listas junta-se uma terceira, a dos *objetos*. Tomamos a palavra *objeto* em seu sentido mais amplo, para nomear tudo o que a rigor poderia se prestar ao figurável; compreende-se que as partes do corpo da personagem podem ser consideradas objetos (ver "O Objeto Teatral", p. 117).

Essas três listas podem ser consideradas material em estado bruto, que permite a construção de um ou vários paradigmas do espaço no

texto examinado. Assim, em *Lorenzaccio*, temos o paradigma florentino, e na *Fedra*, de Racine, o paradigma da *orla-margem*.

Espaço e estruturas sintáxicas

a. Na medida em que o modelo actancial é a "extrapolação de uma estrutura sintáxica" (Greimas), essa *estrutura sintáxica* pode ser entendida como uma espécie de rede de forças, de jogo de xadrez. É possível espacializar essas estruturas como o tabuleiro de xadrez espacializa as relações de forças. Podemos, pois, mostrar cenicamente a evolução dos "peões actanciais", sobretudo porque o que é ativo num texto dramático não é o funcionamento de um único modelo actancial, mas de uma multiplicidade de modelos actanciais, cuja polivalência e simultaneidade no espaço permitem garantir sua presença efetiva. O conflito dramático poderia, então, ser espacializado não somente no modelo de uma única partida de xadrez, mas naquele de várias *partidas simultâneas*. Por exemplo, a polivalência do espaço elizabetano oferece a Shakespeare a possibilidade de conduzir simultaneamente, a multiplicidade de fios da intriga, a multiplicidade de partes simultâneas, que representam a multiplicidade de modelos actanciais (é o caso, em *Rei Lear*, dos actantes Regana-Goneril, Cordélia, Edmundo, Edgar). Do mesmo modo, poderíamos compreender *Fedra* como o reinvestimento de todo o espaço pelo oponente extracênico Teseu.

b. Toda a sintaxe narrativa pode ser entendida como o investimento ou o desinvestimento de determinado espaço pela personagem ou personagens principais. Dessa forma, *Tartufo* pode ser entendido como o investimento do espaço – Orgon (casa, família) pelo herói Tartufo e seu desinvestimento final. Toda a história de *Hamlet* pode ser entendida como os esforços ao mesmo tempo eficazes e destrutivos realizados pela personagem-sujeito, para recuperar seu próprio espaço em sua totalidade. Em certo sentido, a estrutura de quase todas as narrativas dramáticas pode ser lida como um conflito de espaços, ou como a conquista ou o abandono de determinado espaço.

c. A essência daquilo, poderíamos denominar de poética teatral, encontra-se na própria definição do *funcionamento poético* segundo Jakobson: a projeção do paradigma sobre o sintagma[18]. A simultaneidade do espaço permite a presença de elementos substitutivos lado a lado, ao passo que o sintagma narrativo irá expor os elementos do conjunto paradigmático reagrupados em um mesmo lugar. Assim, em *Ruy Blas*, os dois sustentáculos do paradigma fraternal, "Cesar de Bazan", se encontram juntos no primeiro ato, porém, depois, a presença de um implicará a exclusão da presença do outro. Não há apenas

18. Cf. *Essais de linguistique générale*, t.I, p. 220.

projeção do paradigma sobre o sintagma, como se tudo o que é visto em simbiose no interior do espaço cênico se projetasse sobre o "eixo de combinações"; mas uma espécie de reversão permite reagrupar, sob a forma de conjunto paradigmático construído, os elementos que o relato dispersou. Por exemplo, as últimas cenas das peças clássicas buscam reunir esses elementos dispersos. Sob outra perspectiva, o paradigma espacial Florença encontra-se reagrupado na última cena de *Lorenzaccio*, em torno da entronização de Cosme de Médicis. O paradigma Bórgia, projetado ao longo da ação sobre o sintagma narrativo de *Lucrécia Bórgia*, em particular na primeira cena do ato III, se reorganiza nas últimas cenas. Enfim, um jogo complexo, que o caráter simultâneo do espaço permite.

A oposição paradigma-sintagma não é a única que funciona de modo particular no espaço teatral. Nele também podemos dar destaque à oposição *sincronia/diacronia*. Desse modo, o trabalho da simultaneidade, que a multiplicidade dos lugares cênicos elisabetanos possibilita, permite todo um jogo da história. A implosão do espaço permite mostrar a multiplicidade das forças históricas em jogo. Desse modo, o "suicídio" de Gloster na falésia de Dover coincide com o renascimento de Lear nos braços de Cordélia; a multiplicidade do espaço-Florença em *Lorenzaccio* permite forçar os limites do tempo (ver infra capítulo 5); em *L'Inconnue d'Arras*, de Salacrou, a polivalência espacial permite convocar simultaneamente todo o passado do herói Ulisses. Até mesmo na tragédia clássica, a evocação do extracênico pelo discurso possibilita estender a temporalidade trágica: na *Berenice*, de Racine, é toda a história de Roma e do Ocidente, a morte de Vespasiano e a tomada de Jerusalém que convoca aos olhos do espectador um discurso poético do espaço.

Espaço e figuras

O espaço cênico, portanto, pode ser a transposição de uma poética textual. Todo o trabalho da encenação consiste em encontrar os equivalentes espaciais das grandes figuras de retórica e, antes de tudo, da metáfora e da metonímia. Por exemplo, a grande tela da tenda de acampamento que cobre o espaço cênico na encenação de *Rei Lear* por Giorgio Strehler é a imagem da metáfora-teatro que permeia o diálogo entre Lear e seu bufão: *o gran teatro del mundo* é um circo que repentinamente *dilacera* a dor (dilacerante) do rei que carrega em seus braços o corpo do filho. A poética concreta do espaço aparece, em parte, na transposição da retórica textual, a menos que esta não seja sua antífrase, o que também é possível. O funcionamento metonímico, por sua vez, é a própria lei de toda encenação: o assoalho encerado sobre o qual deslizam as personagens de *Fedra*, na encenação de Vitez, é a imagem metonímica complexa de um enclausuramento da corte e

de uma poética "de Versailles". Particularmente, todo o funcionamento dos objetos só é compreensível como figuração concreta do funcionamento poético do texto. Assim, em *Lucrécia Bórgia* de Victor Hugo, a mulher-armadilha, a filha-veneno, a princesa Negroni de nome significativo, pode mostrar o que ela é: uma metonímia dos Borgia. O espaço cênico pode ser como que imagem das diversas redes metonímicas e metafóricas do texto. Quando I. Lotman afirma que "a estrutura do espaço do texto se torna um modelo da estrutura do espaço do universo", a atividade teatral pode renovar essa proposição e exibir o espaço cênico como modelo do espaço textual.

Espaço e Poética. Conseqüências

Torna-se, portanto, evidente que entre todas essas projeções possíveis, entre todas essas *aplicações* (para falar numa linguagem matemática) do objeto textual no espaço cênico, existem *fios substitutivos*. Dito de outro modo, o espaço cênico, em razão da multiplicidade de suas redes concretas, pode conter ao mesmo tempo a imagem de uma dada rede metafórica, de um dado campo semântico, de um dado modelo actancial: no espaço de *Fedra*, é possível mostrar a um só tempo o jogo do corpo estilhaçado e o funcionamento actancial. Da mesma maneira, a partir do momento em que o espaço cênico pode ser simultaneamente a figura de um texto (mas também uma rede sociopolítica ou sociocultural), ou de uma tópica do eu, podemos considerar que existem, entre essas diferentes modelizações, fios substitutivos. A partir do momento em que o espaço cênico pode ser *a imagem* (no sentido matemático do termo) de diferentes conjuntos, podemos considerar que é justamente o espaço cênico que estabelece uma *relação* entre esses modelos. Conseqüentemente, o espaço cênico concreto não apenas surge como mediação entre modelos diferentes, mas é também mediação entre diferentes leituras possíveis do texto: o espaço cênico (da representação) é o que nos permite ler *ao mesmo tempo a poética do texto* e *sua relação com a história*. Uma vez concebido o espaço cênico como lugar de combinações de redes, de certo modo a leitura que o espectador faz dele se reverte sobre o texto literário. A leitura do *espaço textual* do texto dramático passa decisivamente pelo *espaço cênico* da representação.

Entre essas diversas análises, há, portanto, fios substitutivos, combinações verticais. Nesse caso, o espaço cênico aparece como uma estrutura simbólica, na medida em que o funcionamento dos fios substitutivos não é outra coisa senão o funcionamento simbólico. Nesse sentido, o espaço cênico é o lugar da conjunção do simbólico e do imaginário, do simbolismo comum a todos, e do imaginário próprio de cada um. Esse *trabalho* com o espaço, que o espectador realiza no

teatro, é o mais visível de todos; investido pelos fantasmas, de cada um mas necessariamente reconstruído. A presença simultânea de redes diversas pode fazer surgir conflitos, como pode iluminar esta ou aquela teoria teatral. Graças ao espaço, torna-se claro o distanciamento brechtiano (*Verfremdung* – metáfora espacial), que surge como o funcionamento simultâneo de duas redes espaciais em relação dialética; o espaço cenicamente presente é simultaneamente apresentado como um "alhures" (tornado distante, estrangeiro). A encenação pode escolher entre as diferentes redes espaciais ou mantê-las em conjunto, numa relação de conflito: texto e encenação se iluminam mutuamente nessa perspectiva.

Retomemos o exemplo de *Fedra*. É possível espacializar *Fedra* em função do conflito de vários espaços, ou em função da problemática do corpo estilhaçado ou, ainda, conforme outras "matrizes" de espacialização. A escolha depende da relação atual da encenação com o referente contemporâneo e com o código em vigor. Então, torna-se particularmente interessante que se tome consciência da escolha, feita no texto pelo encenador, desta ou daquela matriz de espacialização.

4. O PONTO DE PARTIDA CÊNICO

História e Códigos

O ponto de partida cênico é sempre sócio-histórico. Não insistiremos em elementos tão essenciais quanto a espacialização, na própria origem do teatro, do rito ou da cultura. Talvez não seja indiferente à estrutura circular do teatro grego sua ligação com os círculos dionisíacos, que, pode-se supor, criavam desde o início uma circularidade, um funcionamento circular. Não estudaremos aqui o código espacial da cena e da cenografia, em que o espaço cênico aparece como espaço codificado, e duplamente codificado: pelas estruturas anteriores da história do teatro e pela determinação histórica de um dado momento temporal. Por exemplo, na cerimônia da segunda metade do século XVII clássico, na França, existe todo um jogo dialético (e conflituoso) entre, por um lado, o nascimento de um teatro à italiana (com o afastamento do público que esse teatro obrigatoriamente supõe) e, por outro lado, a presença de cortesãos sentados nos bancos do palco.

O Espaço Concreto da Cena

Como se constrói o espaço na cena? Ele não é criado somente em relação com o lugar cênico tal como tem sido construído culturalmente,

mas se "fabrica" essencialmente pela gestualidade e pela *phoné* dos atores. Daí surgem questões fundamentais para os atores: para onde dirige sua voz? de onde fala? que relações espaciais estruturam seu corpo e sua voz?

Desnecessário dizer que não podemos considerar essas pesquisas independentes daquelas cujo ponto de partida é textual. Elas estão evidentemente ligadas. A construção do espaço pelo gesto e pela *phoné* pode certamente ser determinada ou informada pela leitura da estrutura textual, mas pode haver uma anterioridade da estruturação gestual, sobre a qual se encontrariam aplicadas (ou não) estruturas textuais (sintáxicas, por exemplo). Um trabalho gestual (de mímica ou outro) pode, enfim, construir um espaço que se desenvolveria paralelamente ou até iria ao encontro do espaço que poderia surgir imaginariamente do texto. Esse texto poderia, aliás, ser um não-texto, ou um texto implodido ou um texto questionado, como muitos da dramaturgia contemporânea.

Se uma encenação pode, num primeiro momento, ser construída unicamente como gesto e voz, anteriores a qualquer textualidade, nunca se deve excluir o fato de que a representação oral primeira não possa ser reelaborada pela escrita, isto é, não exclui o trabalho de conversão à escritura, quando um "texto" está constituído.

Observemos agora a presença de um elemento espacial que, embora não seja propriamente cênico, está diretamente relacionado com a cena. Trata-se da presença do público: a inscrição das relações físicas entre os atores não ocorre sem a intervenção do público. O que se apresenta em cena nunca é a única relação binária ou triangular entre atores, mas sempre relações complexas das quais o espectador sempre participa. Isso nos leva ao último eixo constitutivo do espaço teatral: o público.

5. O ESPAÇO E O PÚBLICO

Seria muito interessante estudar o funcionamento do espaço teatral a partir do público (mas não é esse nosso objetivo – cf. *Lire le théâtre II*, cap. II, "7. L´espace dans la représentation contemporaine"), já que o público está investido a um só tempo psíquica e fisicamente no espaço teatral. Limitemo-nos aqui a algumas observações.

Espaço e Percepção

A primeira dificuldade é não se deixar levar pela tentação de imaginar a percepção do espaço teatral como a de um *quadro*. É quase impossível (salvo algumas notáveis exceções) fazer um estudo icono-

lógico do espaço cênico semelhante a um estudo das estruturas de um quadro. Isso só pode ser concretizado em certo tipo de teatro – o teatro à italiana –, e ainda sem esquecer que a percepção é diferente (e o que é mais grave, hierarquicamente diferente) de acordo com o lugar que se ocupa nesse teatro: as poltronas centrais e o galinheiro (ou *paraíso*) constroem, do mesmo espetáculo, imagens particularmente distintas. Todo mundo já passou por essa terrível experiência.

Quanto à complexidade da percepção teatral em seu conjunto, uma citação de Christian Metz sobre a imagem cinematográfica pode nos dar uma idéia. Ele classifica os problemas de "compreensão e integração da mensagem total de um filme" em cinco pontos:

> 1. a própria percepção visual e auditiva (sistemas de construção do espaço, "figuras" e "fundos" etc.), na medida em que constitui um grau de inteligibilidade *adquirido* e variável de acordo com as culturas; 2. o reconhecimento, a identificação e a enumeração dos objetos visuais ou sonoros que aparecem na tela, isto é, a capacidade (também cultural e adquirida) de manipular corretamente o material denotado que o filme apresenta; 3. o conjunto dos "simbolismos" e das conotações de várias ordens que se prendem aos objetos ou às relações entre objetos, fora dos filmes (na cultura), mas também dentro deles; 4. o conjunto das grandes estruturas narrativas (no sentido de Claude Bremond) que aparecem nos relatos em geral, fílmicos ou não fílmicos, apresentados por uma dada civilização; 5. finalmente – e apenas finalmente –, o conjunto dos sistemas propriamente cinematográficos[19].

Mesmo transformando esses "sistemas que são próprios do cinema" em sistemas propriamente teatrais, não podemos esquecer que no cinema, a matéria de expressão, segundo a proposta de Hjelmslev, é homogênea (uma imagem sobre uma película), o que não é o caso do teatro, cuja complexidade é infinitamente maior. Acrescenta-se ainda o problema, quase específico do teatro, da anulação das informações. O teatro, sobretudo no campo da construção do lugar cênico e, por conseqüência, do espaço, produz um número de informações que não levamos em conta, embora as percebamos perfeitamente bem. Um exemplo clássico é o da gorda cantora de ópera, para cujas formas monstruosas acabamos por não mais atentar. Quando assistimos a uma encenação malograda, somos envolvidos pelos signos parasitários, pelos "ruídos", como se diz em comunicação. O que vai funcionar como parasita em certo tipo de espaço cênico é justamente o que convém a um outro tipo de espaço: é o caso da gestualidade clownesca, inconveniente no palco à italiana, enquanto, em um espaço circular, um excesso de objetos pode parecer um efeito de parasitagem[20].

19. *Language et cinéma*, p. 23-24. (Em português, *Linguagem e Cinema*, p. 37).

20. Não esqueçamos que aqui, como em qualquer lugar, no teatro nada é absoluto. O efeito parasita pode, em certos casos, surgir deliberadamente para efeito de sentido. A "ressemantização" interessa a todos os signos.

Público e Teatralização

Há toda uma série de pesquisas que se poderiam realizar em torno da possibilidade de o espectador investir-se na representação e, em último caso, de agir sobre ela. Seria necessário, portanto, estudar as diversas formas teatrais, em função da relação concreta que se estabelece neste ou naquele tipo de representação entre o espaço cênico e o espectador.

Um tipo particular constitui o chamado teatro dentro do teatro, no qual o público percebe uma área particular do espaço cênico em que se representa uma história que é teatro. Esse efeito de teatro dentro do teatro não está circunscrito somente ao teatro barroco, como sabemos muito bem nos dias de hoje. Encontra-se em quase toda parte, sob diferentes formas, tanto em Shakespeare como em Brecht. É como se uma parte do espaço do teatro dissesse "Eu sou o espaço do teatro, não sou o referente do mundo" e tomasse como público uma outra parte da que se figura na área de representação. Seria muito importante estudar esse funcionamento triangular: *cena/público/teatro dentro do teatro.*

A Denegação

O funcionamento do "teatro dentro do teatro" pode lançar alguma luz sobre esse misterioso fenômeno da *denegação* no teatro e de sua possível inversão (ver pp. 21-22). Essa questão da denegação é essencial para a compreensão do funcionamento do teatro e de seu papel pedagógico e/ou catártico. É o que tentamos mostrar no capítulo 1, insistindo na relação entre o teatro e o sonho.

Que o espaço cênico existe é fato inconteste, ele é todo um *conteúdo* de objetos e seres bem concretos do mundo; existe de fato, porém afetado pelo sinal de menos[21]. Igualmente, um número negativo existe incontestavelmente, mas não podemos *contar* com ele. Existe, em contrapartida, nas áreas/nos lugares do teatro dentro do teatro, lá onde se insere, no interior desse espaço cênico afetado pelo sinal de *menos*, alguma coisa que diz: *eu sou o teatro.* Nesses lugares ocorre uma inversão da denegação, pois é bem verdadeiro que *nós estamos no teatro.* Por isso deveríamos estudar com precisão os pontos capitais em que se opera essa inversão, em que a teatralidade se afirma.

Conseqüências: podemos então demonstrar o irrealismo do teatro naturalista, no qual não existe um espaço próprio da teatralidade nem mesmo o sentido da *Verfremdung* brechtiana[22] como exibição e localização da teatralidade.

21. Ver O. Mannoni, *Clefs pour l'Imaginaire.*

22. Nesse sentido, os painéis e os cartazes deveriam ser considerados não um efeito de real histórico, mas de preferência, o lugar da teatralidade, o ponto de inversão da denegação.

6. OS PARADIGMAS ESPACIAIS

Na medida em que, como diz I. Lotman: "os modelos históricos e nacional-lingüísticos do espaço se tornam a base organizadora da construção de uma 'imagem do mundo' – de um modelo ideológico completo, próprio de um determinado tipo de cultura"[23], esse modelo espacial está organizado e, portanto, articulado. Independentemente das pesquisas de Lotman, chegamos a essa conclusão ao descobrir, no teatro de Victor Hugo, "dois espaços dramáticos [...], duas zonas de significação: uma zona A e uma zona não-A, de modo que a todo instante a zona não-A se define por sua relação com a zona A. Trata-se de espaços não simétricos cujo funcionamento não é homólogo"[24]. Com um pouco mais de precisão, podemos dizer que é possível determinar em um dado texto dramático dois conjuntos paradigmáticos, que em princípio não possuem intersecção (no sentido matemático do termo). Ora, esses conjuntos podem ser chamados de *espaços*, não somente porque possuem elementos espaciais ou espacializáveis, mas também porque o essencial da ação dramática pode ser determinado com o recurso às modificações da relação e dos elementos dramáticos com esses dois conjuntos. A ação é a *viagem* dos elementos de um espaço para o outro. Por exemplo, no teatro de Victor Hugo, é como se as personagens principais *viajassem* de um espaço a outro, determinando assim o movimento dramático. I. Lotman afirma:

> A fronteira divide todo o espaço em dois subespaços que não se recortam mutuamente. Sua propriedade fundamental é a impenetrabilidade. A maneira como o texto é dividido por sua fronteira constitui uma de suas características essenciais. Seria uma divisão em 'seus' e estrangeiros, vivos e mortos, pobres e ricos. O importante está alhures: a fronteira que divide o espaço em duas partes deve ser impenetrável, e a estrutura interna de cada subespaço, diferente"[25].

A análise de Lotman parece-nos pertinente exceto num ponto, o da permeabilidade da fronteira. Se não há passagem possível de um espaço para outro, não existe narrativa e, no âmbito do teatro, não há drama possível. Mesmo admitindo que certas formas simples de narrativa sejam construídas com essas impenetrabilidades, e supondo também que, em particular no conto, o herói não pertença a nenhum dos dois espaços (o que parece difícil), observamos que no teatro a fronteira é incessantemente transposta.

23. I. Lotman, *La structure du texte artistique*, p. 311.

24. A. Ubersfeld, *Le roi et le bouffon*, p. 408.

25. L. Lotman, ibidem, p. 321.

O Conteúdo dos Espaços Dramáticos

Esses espaços (conjuntos ou subconjuntos lógicos, de funcionamento binário) são coleções de signos em que figuram ou podem figurar todos os signos textuais e cênicos: personagens, objetos, elementos de cenário e elementos diversos do espaço cênico. Nesse sentido, não se pode contrapor o que é do espaço dramático ao que diz respeito, por exemplo, à personagem. Até as categorias do tempo fazem parte do espaço dramático, nesse sentido amplo.

Um funcionamento disjuntivo

Cada um dos signos funciona em oposição a outro signo, num outro espaço ou no mesmo espaço. Por exemplo: um *rei* é rei em seu espaço e não-rei em outro espaço[26].Teseu, rei de Atenas, é no Épiro um não-rei, perseguido e encarcerado. Ao funcionamento binário do signo *rei* (oposição rei/não-rei no interior do mesmo espaço) acrescenta-se um funcionamento binário de espaço a espaço. Assim, ao rei de X pode opor-se o rei de um espaço Y; ou o fato de o rei X ser um não-rei em Y, ou, ainda, de que a um espaço real X´ se opõe dramaticamente um espaço não-real X´´ (estes dois últimos obtidos pela divisão do espaço X em dois subespaços).

Traços semantizados

Os espaços se distinguem e se opõem por certo número de traços distintivos, de semas espaciais, igualmente em funcionamento binário, e em número bastante limitado, por exemplo: fechado/aberto, alto/baixo, circular/linear, profundidade/superfície, uno/fragmentado, contínuo/fissurado. Para cada uma dessas categorias existe, além da indicação de um lugar geométrico, traços semantizados, aliás extraordinariamente variáveis segundo as culturas. Por isso, a valorização do *alto*, signo de "elevação espiritual" e social, vincula-se a uma cultura e à imagem do *céu* como fonte do valor e da autoridade. O funcionamento do espaço é sempre semantizado de um modo mais ou menos complexo, e a encenação encontra os equivalentes cênicos desse semantismo textual. Assim, uma encenação de *George Dandin* colocava o herói sempre mais abaixo, enquanto as personagens com título se instalavam nos degraus de uma espécie de escada; figuração simplória, mas eloqüente.

26. "Une esclave là/haut. / Mais une reine ici. Comte, à chacun son lot.[...] / Tout ce que le soleil éclaire est sous ta loi; / tout ce que remplit l'ombre, ô burgrave, est à moi!" (Uma escrava lá/em cima. / Mas uma rainha aqui. Conde, a cada um seu quinhão[...] / Tudo o que o sol ilumina está sob sua lei; / tudo o que a sombra preenche, ó burgrave, me pertence) (V. Hugo, *Les burgraves*, III, 2)

Conjuntos organizados

Esses traços, ao mesmo tempo geométricos e semantizados, combinam-se entre si para construir, frente a frente, dois conjuntos organizados, cujo funcionamento não é simétrico: dentre eles um é textual e cenicamente privilegiado. Por isso, em Victor Hugo, o espaço cênico privilegiado é um espaço fechado, construído, sólido, hierárquico, elitista, sempre espacialmente denotado de maneira clara (castelo, palácio, muralhas, sala etc.), ao qual se opõe um espaço informal, aberto, sem determinação, muitas vezes descontínuo (ruas, praças, casas deterioradas etc.). Acrescenta-se a isso toda uma série de elementos conexos, objetos ou determinações temporais – a noite, a lua, as tochas da festa, a chave ou as armas do chefe ou do rei[27]. Todos os elementos se combinam para oferecer uma rede de significações estáveis. Assim, ao mundo incerto, plural, devastado, "*das Espanhas*" em *Sertorius* de Corneille, se opõe o rigor geométrico, monolítico, da Roma de Sylla. Assim, aos castelos feudais de Shakespeare se opõem charnecas abertas e obscuras, onde se decide o futuro da realeza, tanto em *Henrique IV* como em *Rei Lear* ou em *Macbeth*. Para o crítico, assim como para o dramaturgo ou o encenador, a análise do espaço em grande parte consiste em determinar os *espaços em oposição* com o desempenho cerrado de sua rede de significações de funcionamento binário. Como determiná-las?

1. estabelecendo o(s) paradigma(s) espacial(ais) do texto (ver "O Espaço Cênico como Ícone do Texto", p. 104);
2. pelo levantamento (sobretudo no interior das didascálias) das grandes categorias sêmicas que determinam o espaço cênico;
3. pelo levantamento e classificação em categorias opostas, das personagens e objetos significantes.

A finalidade é verificar se o espaço do texto se organiza e como se organiza em espaços oposicionais, se por clivagem no interior da cena ou entre a cena e extracena.

O Cênico e o Extracênico

A oposição binária pode estabelecer-se entre dois subconjuntos destinados a um conjunto cênico. Dito de outra maneira, podem existir vários espaços dramáticos que funcionam todos no mesmo *lugar cênico*, como no caso que acabamos de ver, do drama romântico, como já em Beaumarchais ou, mais tarde, em Tchékhov. Ou então, podemos

27. Ver nossa análise dos espaços dramáticos em Victor Hugo, *Le roi et le bouffon*, pp. 407-457.

considerar – é o caso de Racine e do conjunto da dramaturgia clássica –, que o conjunto textual é destinado a ser aplicado em um conjunto cênico, enquanto há a seu lado um conjunto textual cujo referente está, necessariamente, fora de cena. Existem então no texto duas camadas, uma destinada a ser representada cenicamente, e outra que apenas remete a um extracênico imaginário. Trata-se de distinção decisiva, que talvez permita compreender o sentido da unidade de lugar na tragédia clássica e que esclarece o conjunto do funcionamento dramático em Racine, como a entrada no espaço cênico de uma personagem de fora da cena (o exilado), cuja intrusão semeia, na ordem do espaço da tragédia, a desordem e a desorganização, independentemente de suas "qualidades" ou de suas "virtudes". Podemos, então, construir toda uma problemática do *extracênico textual* (extralugar e extratempo), cujo papel metonímico se inscreve no conjunto da retórica do espaço cênico. Por exemplo, Tróia para *Andrômaca,* Creta para *Fedra,* tanto quanto os acontecimentos do reino de Claudius em *Britânico.*

Transformações

A construção desses conjuntos e/ou subconjuntos implica possibilidades de transformação, reguladas por leis, que é preciso tentar descobrir: deslizamento de um elemento de um conjunto para outro, implosão, por exemplo, de um conjunto em que se insere um elemento não compatível, um corpo estranho, desmoronamento, ao contrário, de um conjunto do qual se retirou um elemento, expulsão ou morte do elemento perturbador, reagrupamento dos conjuntos dramáticos em outras configurações, por perda ou adição de um elemento; pode-se constituir toda uma "geometria" possível dos espaços dramáticos. Por exemplo, em *O Balcão*, de Jean Genet, a migração de Chantal do espaço do balcão ao dos rebeldes conduz à decomposição deste último.

7. ARQUITETURA TEATRAL E O ESPAÇO

Talvez pudéssemos sonhar com uma tipologia possível dos espaços teatrais e tentar estudá-la mais a fundo:

a. espaços construídos *a partir do espectador*. Esta perspectiva supõe uma visão geométrica do espaço, uma geometrização da cena; ainda que essa geometria corresponda a modelos totalmente diferentes (*perspectiva* do teatro à italiana, teatro clássico, teatro antigo, teatro chinês, teatro elisabetano), o que importa é a relação entre as diversas áreas de atuação e, nestas, o movimento que o investem. A arquitetura cênica é determinante para o funcionamento dos espaços em função do olhar do espectador.

b. espaços construídos *a partir do referente*. O palco, fechado obrigatoriamente em três lados, é homogêneo (nele não distinguimos zonas ou áreas de atuação diferentes por natureza); e o espaço reproduz um lugar *referencial* (eventualmente com separações). Ao contrário, por exemplo, do teatro da Idade Média, quase totalmente não referencial, o teatro burguês a partir do século XVIII, o teatro naturalista, o teatro realista ou neo-realista, ou Tchékhov pressupõem um espaço puramente referencial, copiando um lugar "real" ou supostamente real. O espaço é visto e compreendido não tanto por sua relação com a ação, mas como uma realidade cênica autônoma, cujo funcionamento essencial é icônico e até mesmo mimético[28].

c. espaços construídos *pela relação com os atores*. Trata-se de um espaço mais difícil de determinar, devido a seu uso relativamente recente e de natureza informal. Este terceiro tipo de espaço seria construído em torno do ator, com as combinações dos corpos dos atores entre si. Todo o trabalho de Grotóvski é a reescritura de textos clássicos (*O Príncipe Constante*, de Calderón de la Barca, por exemplo) ou construção de conjuntos textuais *Apocalipse com Figura*) que possibilitam a criação de um espaço informal, inteiramente construído pelos gestos e pelas relações físicas dos atores. Podemos dizer que, ao contrário de Jean Genet por exemplo, que necessita de um espaço mais "geométrico", Beckett se contenta com um espaço "indefinido", em perpétua modelagem pelos atores. De certo modo, por mais paradoxal que pareça, o espaço brechtiano está mais próximo deste último que dos anteriores.

Essas distinções não são absolutas. Pressupõem um jogo possível entre essas várias formas e uma transição intermediária entre as propostas *a* e *b*, de que há exemplos, como *As Bodas de Fígaro*. Pressupõem que uma encenação possa ser sempre diferente da outra, atualizar por exemplo um clássico transpondo-o para um espaço, para o qual não foi escrito. No século XIX se representava *Fedra* no espaço referencial de um palácio; atualmente dá-se preferência à solução *c*, como fizeram, embora de modo diferente, Michel Hermon e Antoine Vitez ao montar *Fedra* (ver p. 81).

8. O OBJETO TEATRAL

O espaço teatral não é vazio: ele é ocupado por uma série de elementos concretos cuja importância relativa é variável. São eles:
- os corpos dos atores;
- os elementos do cenário;
- os acessórios.

28. Ver *Lire le Théâtre II*, cap. I, "Forme de l'espace théâtral".

Do Uso do Objeto

Por diversas razões, esses elementos merecem o nome de *objetos*. Uma personagem pode ser um locutor, mas pode também ser um objeto da representação, do mesmo modo que um móvel: a presença muda ou a imobilidade de um corpo humano pode ser significante como a presença de um outro objeto; um grupo de atores pode figurar um cenário; é possível que seja mínima a diferença entre a presença de um guarda armado e a de armas representando a força ou a violência. Por isso fica difícil fazer coincidir as três categorias de *objetos* com três tipos de funcionamento autônomos: um acessório, um ator, um elemento do cenário podem ter funções intercambiáveis. Tudo o que ocupa o espaço pode nele atuar e as três categorias deslizam entre si; mas o uso dos objetos e a freqüência relativa dessas três ordens de objetos são característicos desta ou daquela dramaturgia. Pode haver uma dramaturgia de cena entulhada de objetos, ou outra de área de atuação vazia; o teatro pode buscar no objeto seu aspecto decorativo, uma ambientação estética, ou pode usá-lo somente do modo mais funcional possível. Existem dramaturgias em que só a personagem é o objeto cênico. Enfim, é sempre possível a uma encenação subverter o uso prescrito dos objetos, guarnecer de objetos decorativos uma tragédia de Racine que não comporta, pelo visto, nenhum deles, ou representar um drama histórico de Victor Hugo conforme sua própria opinião, com "uma mesa e quatro cadeiras".

Como Ler o Objeto?

Isso nos leva à segunda distinção que podemos fazer do objeto teatral. Ele pode ter um estatuto escritural ou uma existência cênica. Há no texto teatral duas camadas de lexemas: uns remetem a um referente figurável, outros sem esse caráter, havendo entre os dois um limite impreciso. É evidente que o objeto *coração* não é figurável, que a presença, em *Fedra*, do "litoral de Creta" não é prevista cenicamente. Mas o que dizer das "*margens de Trezena*", onde se desenvolve a ação? Pode-se representar essas "margens" ou não. Há todo um jogo possível dos objetos em cena ou fora de cena, sobre o qual podem agir a prática do encenador e a imaginação do leitor-espectador.

Os procedimentos de leitura do objeto não são simples. Como distinguir no nível textual o que é ou pode tornar-se objeto?

a. O critério gramatical. É objeto, num texto, o *inanimado* (a personagem somente se torna cenicamente objeto, se for transformada em *inanimado*, com os traços do inanimado: a não-palavra e o não-movimento).

b. O critério de conteúdo. É objeto num texto teatral, aquilo que a rigor poderia figurar cenicamente. Trata-se, sem dúvida, de um critério extremamente vago. Definiremos, portanto, o objeto teatral, em seu estatuto textual, como aquilo que é um *sintagma nominal inanimado* e que a rigor poderia *figurar cenicamente*. Assim, em Racine, cujo texto se caracteriza por uma conhecida carência de objetos cênicos (ver p. 104), temos no primeiro ato de *Andrômaca*, além das partes do corpo (*coração, olhos, lágrimas*), os termos *torres, cinza, cidade, campo* (todos figuráveis não como objetos, mas, a rigor, como cenário) e certos empregos abstratos (metonímicos ou metafóricos), como *fogos* ou *ferros* (Não é preciso dizer qual conseqüência ideológica imediata podemos extrair de uma dramaturgia em que ninguém toca em nada, como se as personagens não tivessem mãos). Até mesmo o objeto de decoração está ausente, fora da cena. Os únicos locais descritos são lugares distantes: o objeto, o mundo está decididamente ausente. Vê-se como um simples *destaque lexical* do que pode ser considerado objeto em um texto teatral, já é eloqüente. Isso permite determinar:

- o tipo de objetos evocado;
- o número de objetos;
- seu caráter cênico ou extracênico.

Um certo modo de ocupação do espaço, uma determinada relação das personagens entre si e com o mundo são sempre indicados de forma imediata. Esse estudo elementar sobre o objeto é uma das primeiras tarefas de todo leitor do texto teatral[29].

Uma Classificação Textual do Objeto

É possível tentar uma tipologia do objeto tal como o encontramos num texto dramático[30]:

a. o objeto pode ser *utilitário*: aquele que figura nas didascálias (ou nos diálogos, na ausência de didascálias); por exemplo, para mostrar um duelo, são necessárias duas espadas ou duas pistolas; se é para cozinhar, um forno.
b. o objeto-cenário pode ser *referencial*; icônico e indicial remete à história, à pintura (ao "pitoresco", ao "real"); todas as formas de teatro utilizam objetos referenciais, assim uma representação romântica tem como objetivo a "exatidão" histórica, isto é, a adequação do objeto à

29. Os professores extrairiam desse estudo matéria para exercícios simples e ilustrativos.

30. Cf. nossa análise em *Le roi et le bouffon*, p. 582.

idéia comum de que o espectador possa ter de um cenário histórico; o objeto naturalista denota um ambiente de "vida cotidiana".
c. o objeto pode ser *simbólico*; seu funcionamento é então essencialmente retórico, surgindo como a metonímia ou a metáfora de uma certa realidade psíquica ou sociocultural; assim em Victor Hugo, *a chave* é metáfora sexual e metonímia do poder (poderoso é o homem das chaves): neste caso, o objeto simbólico (quer se empregue um símbolo cultural, quer se acrescentem as relações imaginárias do autor) é ordenado freqüentemente num sistema significante, que é interessante localizar em toda a obra dramática de um escritor; esse também é o caso em Maeterlinck: o simbolismo da porta, do riacho, do lago, do mar, da torre e da cabeleira, sem falar no sistema significante do objeto da obra de Victor Hugo, que, mais do que um sistema, é uma *combinatória*[31].

A Relação Texto-Representação e o Funcionamento Teatral

O objeto tem, portanto, um funcionamento complexo, extremamente rico, do qual as tendências modernas do teatro procuram extrair todas as possibilidades.

Deixando de lado o aspecto propriamente utilitário do objeto, que a representação moderna tende a apagar mais do que sublinhar, vemos que o papel do objeto é essencialmente *duplo*:

a. é um *estar-ali*, uma presença concreta;
b. é uma *figura*, então com funcionamento retórico.

Esses dois papéis freqüentemente se combinam. Assim, o corpo do ator e suas diferentes partes são um *estar-ali* que *produz* (gestos, ações, *stimuli*), mais do que um sistema de signos que significa. O que é evidente para o corpo do ator pode ser também para os objetos materiais. Barthes observa que, em *Pingue-Pongue* de Adamov, o caçaníqueis não "significa" nada (e que seria um erro convertê-lo em um símbolo); ele *produz* (sentimentos, relações humanas, acontecimentos).

Uma retórica do objeto teatral

1. Ao mesmo tempo icônico e indicial, o papel retórico mais usual do objeto no teatro é a *metonímia* de uma "realidade" referencial, da qual o teatro é a imagem. Assim, no teatro naturalista e no teatro atual chamado *do cotidiano*, os objetos funcionam como a metonímia do âmbito de vida "real" das personagens. O efeito de real dos objetos (sua característica icônica) é na realidade um funcionamento retórico, que

31. Idem, ibidem, p. 425 e ss, p. 582 e ss.

remete a uma realidade exterior. Do mesmo modo, no teatro histórico, o objeto tem como função remeter metonimicamente a um período histórico. Uma roupa ou arma funciona como a metonímia ou, mais exatamente, como a *sinédoque* (a parte pelo todo), do século XV ou da Regência. Da mesma forma, um certo mobiliário pequeno-burguês é a metonímia do âmbito de vida das personagens pequeno-burguesas. A ligação entre o realismo e a metonímia foi há muito tempo descrita por Jakobson[32]. Todo o emprego metonímico do objeto no teatro remete ao teatro como narrativa, "romance", imagem da vida. Inútil dizer que o trabalho da encenação pode destacar ou apagar esse aspecto inscrito nas didascálias ou no diálogo.

O objeto pode ser também metonímia de uma personagem ou de um sentimento. O teatro romântico utilizou consideravelmente esse recurso: da liteira de Richelieu, em *Marion de Lorme*, até o buquê de flores de *Ruy Blas*, concentrado de sentimentos. A encenação joga com este tipo de evocação metonímica, mesmo se não são textuais. Podemos também considerar como metonímico o papel *indicial* dos objetos que anunciam um acontecimento: um frasco de veneno, um machado, a bandeira vermelha da Comuna no final da *Primavera 71* de Adamov.
2. Além do papel funcional, muitos objetos têm também um papel *metafórico*; em particular, toda uma série de objetos presentes nos sonhos, e que são, sem nenhuma dúvida, metáforas sexuais: por exemplo, uma espada, mesmo necessária para um duelo; uma moringa de água, que pode ser útil para a ação, mas também pode representar o desejo. A maioria dos objetos, de funções utilitárias e metonímicas evidentes, experimenta um recorte metafórico, uma "metaforização". Assim, a acumulação de objetos cotidianos em certo teatro "naturalista" revela-se como a metáfora da escravidão ao objeto, do peso dos objetos na vida cotidiana; também o objeto histórico no teatro romântico, por exemplo, é ao mesmo tempo a metáfora do passado como passado e, por fim, do passado como ruína. Este é um exemplo de como a "metaforização" se processa por um duplo deslocamento, uma dupla metonímia ou uma dupla sinédoque: o objeto histórico→passado; o passado→ruína, morte.

Assim, da metáfora pode-se passar ao *símbolo*[33], sobretudo quando a metáfora repousa sobre uma estrutura culturalmente codificada. No teatro, a maior parte do simbolismo repousa sobre o *objeto*.

32. "A literatura dita realista que está intimamente ligada ao princípio metonímico" (R. Jakobson, *Essais de Linguistique Générale*, t. I, p. 244)

33. Se, de um modo geral, tentarmos formalizar essas figuras, teremos:

Metonímia (deslizamento): $\frac{Sa\ 1 \rightarrow Sa\ 2}{Se\ 1 \rightarrow Se\ 2}$ Símbolo: $\frac{Sa}{Se\ 1 + Se\ 2}$

(Ex.: cisne: pássaro + pureza)

O objeto como produção

O objeto é presença concreta, não tanto uma figura icônica deste ou daquele aspecto do referente extracênico, quanto o próprio referente, não imagem do mundo, mas mundo concreto. É o caso do corpo do ator e de todo o trabalho que ele produz: ele *representa* (move-se, dança, mostra) e uma parte considerável do teatro reside no mostrar/representar do corpo, expresso ou não pelo texto teatral. Há igualmente um jogo com o objeto mostrado, exibido, construído ou destruído, objeto de ostentação, de representação ou de produção. O objeto é, no teatro, objeto lúdico. Não quer dizer que neguemos sua *ressemantização*, que nos parece ser um dos procedimentos-chave da significação no teatro: *interpretar* com um objeto, uma arma, por exemplo, pode ser um ato produtor de sentido[34].

O objeto pode ser mostrado em seu processo de produção-destruição. O objeto-produto jamais é mostrado no período clássico, onde ele é funcional, raramente retórico e nunca produtivo. Foi necessário esperar uma época mais recente, para que ele fosse mostrado na produção – não somente o produtivo, mas o *produzido*. Até a época contemporânea (afora raros exemplos em Aristófanes e Shakespeare), os objetos são apresentados como *naturais*, sem distinção entre aqueles que são extraídos da natureza e os que são fruto da cultura (da produção humana). Foi necessário um Brecht para vermos, por exemplo, o objeto em função diferente da original, devolvido a uma função artesanal, um objeto industrial desviado de seu emprego, propriamente subvertido.

O moderno jogo com os objetos, tanto no texto dramático como na encenação:

a. produz relações humanas (ou, mais exatamente, torna-as visíveis); é o conhecido caso do caça-níquel do filme *Pingue-Pongue*, de Adamov, já referido, que condiciona todas as relações das personagens: como o

Metáfora: $\frac{\text{Sa 1 + Sa 2}}{\text{Se 1 + Se 2 + x}}$ (Condensação. O x é o significado acrescentado pela condensação – ex.: mulher/cisne: pássaro + pureza+ x).

Notemos que a estrutura triangular do símbolo se aproxima da estrutura triangular dos elementos da fábula. Ex.: *Anfitrião*

34. Assim como no cinema quando vemos Chaplin interpretando Hitler brincando com um balão-globo terrestre, que termina por estourar em seu nariz (*O Grande Ditador*, 1940).

funcionamento da "empacotadora de sementes" no texto *Trabalho a Domicílio* de F-X. Kroetz, encenação de Jacques Lassalle no T.E.P. 1976.

b. produz também sentido pela lei da ressemantização: o objeto deixa de ser um *dado* para tornar-se o resultado de uma operação; o fato de surgir como *produto* o situa, por sua vez, na origem de uma produção de sentido (aqui atua a dialética produção-produto). O objeto se converte em figura do trabalho e da relação das personagens no trabalho. As personagens deixam de receber passivamente o objeto, de considerá-lo como "moldura", como cenário, e até um instrumento: ele age, fabrica-o, transforma-o e o destrói; a totalidade dessas operações deverá ser objeto de uma análise precisa. Por exemplo, o uso de *entulhos* como imagem de um mundo em que o proletariado recupera o que ainda pode servir; também a transformação do uso dos objetos (a *escada* que se transforma em *ponte*), ou a utilização dos objetos da vida cotidiana com fim teatral[35]. A mobilidade do signo-objeto torna-se, assim, não somente índice da polissemia do objeto teatral, mas signo complexo de uma criatividade das personagens – criatividade da qual o funcionamento teatral do objeto torna-se o ícone. Para transformar aparelhos domésticos em indumentárias, não basta dizer "Nós estamos no teatro". É preciso também afirmar que "o teatro mostra uma determinada relação de criação dos homens com as coisas, relação intimamente ligada à sua situação e ao seu trabalho". O que poderia ser uma simples técnica teatral se revela, uma vez mais, significante[36].

35. Esses dois exemplos são tomados da montagem do *Círculo de Giz Caucasiano* de Brecht, pelo encenador turco Mehmet Ulusoy; uma peneira se torna, de modo bem conveniente, um capacete.

36. Sobre os objetos na representação, ver *Lire le théâtre II*, cap. III.

5. O Teatro e o Tempo

1. DURAÇÃO E TEMPO TEATRAL

A questão básica suscitada pelo texto de teatro é a de sua inscrição no tempo: do mesmo modo que há dois espaços – um espaço extracênico e o espaço da cena, com uma zona mediatizada entre os dois, na qual se faz a inversão dos signos, isto é, a do público – do mesmo modo, há no "feito teatral" duas temporalidades distintas: a da representação (uma hora ou duas, ou mais em certos casos ou em certas culturas) e a da ação representada. É evidente que o *tempo teatral* pode ser compreendido como a relação entre uma e outra, e que essa relação depende não tanto das respectivas durações da ação representada e da representação, mas do modo da representação: trata-se ou não da "reprodução" (mimética) de uma ação real? Trata-se de uma cerimônia cuja duração própria é singularmente mais importante que a dos acontecimentos que ela "encena"? Uma vez mais (como a respeito da *personagem* ou do *espaço*) nos encontramos diante da idéia de que não há no teatro técnicas autônomas (a não ser num quadro estrito de uma forma estritamente determinada de representação teatral), ou seja, a solução adequada a esta ou aquela forma de teatro não poderia ter significação *em si*, mas determina todo o funcionamento da representação. Não poderia existir nesta uma forma de relação temporal que seja "boa", convincente ou próxima da natureza, mas toda forma de relação temporal determina o conjunto da significação teatral. É o que pretendemos demonstrar aqui.

A isso se deve acrescentar esta outra idéia preliminar de que o *tempo* no teatro não pode ser percebido facilmente nem no texto, nem na representação. No texto, porque, como veremos, os significantes temporais são todos indiretos e vagos; na representação, porque elementos tão decisivos como o ritmo, as pausas, as articulações são perceptíveis com muito mais dificuldade do que os elementos espacializáveis; estamos diante do problema que é o de toda cientificidade no âmbito das ciências humanas: é mais fácil perceber as dimensões de espaço que as de tempo.

Aliás, o que é o tempo no teatro? É o tempo universal do relógio? É a duração histórica irreversível? É a duração fisiológica ou psicológica, a do envelhecimento dos tecidos ou da densidade vivida, bergsoniana ou proustiana? É o ritmo das sociedades humanas e o retorno dos mesmos ritos e cerimônias? A extrema dificuldade da análise do tempo no teatro vem do entrelaçamento desses sentidos do tempo, que transforma a temporalidade numa noção mais "filosófica" que semiológica. O tempo no teatro é simultaneamente imagem do tempo da história, do tempo psíquico individual e do retorno cerimonial: o tempo no *Édipo Rei*, de Sófocles, pode ser analisado, concomitantemente, como representação inscrita em uma festa datada, a das Grandes Dionísias atenienses, como tempo psíquico de uma revelação no interior de um destino, como tempo da história de um rei, de sua ascensão à queda. A dificuldade de nossa análise consiste justamente em desfazer o entrelaçamento, em isolar os fios da malha, mas também em perceber os significados.

Ora, justamente, o que nos parece decisivo para a análise da temporalidade teatral, é o estudo do que é textualmente perceptível, a saber, as articulações do texto: veremos como é, com o auxílio das articulações textuais e de seu funcionamento, que se pode perceber o tempo teatral (tanto no texto como na representação).

A Unidade de Tempo

Retomemos a distinção das duas temporalidades distintas, a da representação e a da ação representada. Ela esclarece a concepção clássica da representação. Duas "teses" se confrontam aqui: a primeira faz dessas duas durações dois "conjuntos" que não poderiam se sobrepor rigorosamente, mas cuja diferença tende a se anular: um "bom" espetáculo é aquele cuja duração concreta não é desproporcional à duração da ação remetida a suas dimensões históricas em tempo real, mensurável pelo relógio e pelo calendário. Essa é a doutrina clássica, bem conhecida e tão arbitrária aos olhos de todos, a começar por seus defensores, que só a definem por essa aproximação com o *dia* (vinte e quatro horas) como equivalente das duas horas da representação.

Na verdade, se a unidade de lugar, em razão não só dos efeitos especiais possíveis, mas da existência do extracênico textual, pôde ser experimentada como aceitável, a unidade de tempo sempre se mostrou como uma coerção, às vezes fraca, muitas vezes insuportável, não tanto por sua duração insuficiente (dois dias ou uma semana nada resolveriam), mas porque ela obriga a confrontar o tempo do relógio e/ou o tempo histórico com o tempo psíquico, vivido, da representação, porque ela obriga a construir uma relação proporcional entre um e outro, portanto a considerá-los *homogêneos*.

Por isso mesmo se estabelece a relação discutível entre o tempo teatral e o tempo da história; poderíamos pensar que medir um pelo outro resultaria em atribuir ao tempo teatral a objetividade temporal da história. Mas é o contrário que acontece, por razões que não são estranhas ao funcionamento da denegação teatral: em vez de historicizar o teatro, o trabalho da unidade de tempo *teatraliza a história*. A duração histórica é extraída da objetividade do mundo e de seus conflitos, e sua transposição para o âmbito da representação não se processa sem dificuldade. É o caso, por exemplo, da história em Racine, que é remetida não só ao extracênico, a esse *alhures* da guerra de Tróia, a guerra de Mitridate, das conquistas de Atália – mas ao extratempo, a esse *alhures temporal*, no qual Agripina envenenou Cláudio, desempossou Britânico, em que Tito conquistou a Judéia com a ajuda de Berenice. A história é um *outro lugar temporal*, e a unidade de tempo, corte necessário e brutal no tempo histórico, priva as relações humanas (sócio-históricas) de todo desenvolvimento, de todo processo. O teatro clássico se torna, pelo viés da unidade de tempo, um ato instantâneo, que exclui a duração indefinida dos conflitos, como a recorrência e o retorno das determinações psíquicas.

A história fora da cena

A unidade de tempo, isto é, essa confrontação do tempo real com o tempo psíquico, corta nos dois extremos a temporalidade das relações humanas, quer se trate da duração sócio-histórica ou da duração vivida, individual, das relações dos homens e de seu passado, do retorno do passado como reprimido. Daí, no teatro clássico, a canalização de toda a densidade temporal para o extracênico: é no extracênico, isto é, no *discurso das personagens* que se lê a relação do indivíduo com a história. É o caso em *Surena*, da embaixada em que o general parteno e a princesa armênia uniram, em um acordo tácito, seu amor absoluto e seu acordo político. A realidade trágica fundamental está situada em um extracênico psíquico inscrito na palavra da personagem; daí, a necessidade de que esse passado seja *o passado de alguém* (ou seja, que haja, como disse Althusser, uma consciência especular centralizadora), e não o passado coletivo do grupo. O passado da história é remetido

para fora da cena, não mais como a emergência de um conflito atual, mas como uma referência simbólica: é o caso em *Andrômaca,* da guerra de Tróia, que é um sistema de referências cuja característica é de *não estar mais em questão* mas *de estar lá* como puro traço psíquico. Pode-se dizer o mesmo da guerra da Judéia em *Berenice*. O conflito "histórico" está fora da história, isto é, fora da história que está se desenrolando.

A unidade de tempo inscreve a história não como *processo*, mas como fatalidade irreversível, imutável. A solução histórica está necessariamente inscrita desde o início no texto trágico, jamais é dependente da ação dos homens. É o caso em *Sertorius*, de Corneille, da liberdade dos heróis que está comprometida para sempre pelo fato – ligado diretamente à unidade de tempo – de o tirano Sila já estar, no momento em que a cortina sobe, afastado do poder, embora os protagonistas o ignorem. É interessante ver em *Ifigênia,* como uma guerra *futura* (cuja existência e desfecho os espectadores conhecem) está inscrita como fatalidade; a incerteza do conflito, base da ação dramática, não poderia ter dimensão temporal: Aquiles já está virtualmente morto diante de Tróia. Um exemplo admirável: quando a decisão final de Eurídice compromete a vida de Surena e a salva (última cena), Surena já está morto. A abertura trágica sobre o ato livre está sempre inscrita em um *já feito*, já vivido, que a destrói. A dramaturgia clássica da *unidade de tempo* exclui necessariamente o devir.

Uma cerimônia fora do tempo

Do lado do receptor-espectador, a representação clássica supõe a impossibilidade de fazer agir o tempo psíquico em razão da *homogeneidade* entre o tempo vivido pelo espectador e o tempo referencial da narrativa representada. O espectador pode evitar o esforço dialético que consiste em fazer o vaivém entre seu próprio tempo de espectador e a densidade da duração histórico-psíquica que ele seria forçado a imaginar. Ele não é obrigado: a) nem a preencher os vazios temporais do texto teatral, b) nem a perceber a heterogeneidade radical entre seu próprio tempo vivido (fora da ação) e os processos históricos que lhe são apresentados. A unidade de tempo força o espectador à "sideração aristotélica" (no sentido brechtiano do termo). A história – que o espectador não precisa reconstituir – aparece ao mesmo tempo espetáculo parado, completo para sempre em sua imutabilidade, feito para ser visto, não para ser vivido: a história é *espetáculo acabado*. Cláudio está para sempre morto, envenenado por Agripina e esse empreendimento desemboca para sempre em outro empreendimento paralelo, filho do precedente, o fratricídio de Nero. Do mesmo modo – não há diferença de natureza entre as duas ordens de acontecimentos – a duração individual, o passado "psíquico" dos

protagonistas são vistos a uma luz de eternidade. A representação clássica é cerimônia sem densidade temporal.

Existe, assim, uma rede ideológica sólida na qual se inscrevem de uma só vez o modo de referência histórica da tragédia, a unidade de tempo, a unidade especular em torno da personagem e a "fatalidade" (a permanência) que determina ações e sentimentos. Não é por acaso que Corneille, de quem conhecemos as dificuldades com a unidade de tempo (ver seus três *Discursos* sobre o poema dramático), não consegue constituir totalmente essa rede significante. E o lado fascinante de seu teatro resulta dessa batalha entre duas visões do tempo, aquela em que a criatividade do herói e da história força o espectador a construir a relação entre o tempo referencial e o tempo teatral (é o caso de *Le Cid* e do episódio da batalha dos Mouros), e uma visão "clássica" em que nada acontece sem que já não tenha acontecido, onde a representação é como a reprodução de um passado perpetuamente já presente.

A Descontinuidade Temporal

Inversamente, toda *distância* textualmente inscrita entre o tempo representado e o tempo referencial indica uma *passagem*: dos sentimentos, dos acontecimentos, da história. Todo corte temporal conduz o espectador (e também o leitor) a reconstituir uma relação temporal que não lhe é dada a ver, mas a construir.

A história caminhou, o reino cresceu ou se desfez, o herói menino no primeiro ato é "um barbado no último" (conforme a expressão de Boileau em sua *Arte Poética*), o vivido é o objeto de uma busca: ao mesmo tempo ele é imaginado com uma referência autônoma, extracênica. A ruptura da unidade de tempo força o espectador a dialetizar o conjunto do que lhe é proposto, *a refletir sobre o intervalo*. É o caso de quando, cada vez que a cena apresenta um salto temporal, instala-se na consciência do espectador, a necessidade de inventar o processo que o preencherá. Do mesmo modo, ele é forçado a refletir sobre a natureza autônoma do tempo teatral, na medida em que o tempo da representação *se mostra não homogênea à da história referencial*. Meierhold dizia: "os episódios permitem ao teatro acabar com a lentidão do ritmo imposto pela unidade de ação e de tempo do neoclassicismo".

Assim, toda a dramaturgia do prolongamento temporal vai ao encontro:

a. da celebração do espetáculo como cerimônia marcada com o selo da unidade temporal e como imitação de uma ação que tem ela mesma um caráter a-temporal, a-histórico.

b. do texto clássico compreendido como unidade sem brecha, discurso ininterrupto, sem nenhuma ruptura na cadeia temporal;
c. da racionalidade linear de uma história em que nada de novo acontece, e cujo o movimento é repetição da mesma história, ou simples desdobramento das premissas inscritas no começo da narração dramática.

É nesse ponto exato que se faz a oposição entre um dramaturgo considerado barroco (Shakespeare, Calderón etc.) e uma dramaturgia considerada clássica. Shakespeare, inscrevendo a história como processo, escolhe a descontinuidade temporal que o levou ser recusado pelos últimos defensores do classicismo.

Não nos surpreende que a dramaturgia romântica, submetida aos problemas de uma escritura da história, se esforce para retornar ao descontínuo shakespeariano, não sem certa timidez. Os românticos desejam a ruptura espacial, mas não a ruptura temporal, porque ele acarreta conseqüências ideológicas e técnicas que eles não estão prontos para aceitar: a burguesia tenta demonstrar a continuidade histórica que a liga à monarquia. O público, portanto, não está pronto para aceitar uma dramaturgia do descontínuo temporal. Daí o esforço feito pelos dramaturgos românticos para retornar à história sem ser totalmente infiéis à unidade de tempo; é o caso de *Chatterton*, estritamente fiel à unidade de tempo; é o caso do melodrama, que não respeita a unidade de lugar, mas aposta, pelo menos em seu primeiro período, nas vinte e quatro horas.

Cada vez que se produz realmente a inscrição histórica, como em *A Insurreição,* de Mérimée, ou nos grandes dramas históricos de V. Hugo (*Hernani, O Rei se Diverte, Ruy Blas*), a ruptura temporal intervém. Poderíamos refletir sobre o sentido do prolongamento temporal em Lenz, como questionamento do determinismo passional. Mesmo em Tchékhov, a unidade de tempo é recusada na medida em que a erosão devida ao tempo faz explodirem as contradições, estilhaçarem os compromissos confortáveis. Uma parte considerável da novidade dramatúrgica de Brecht deve-se à fragmentação temporal, que permite avaliar o trabalho irreversível da história em *Mãe Coragem* ou em *Santa Joana dos Matadouros.*

Dialética do Tempo

Todas essas distinções históricas entre modos de representação não impedem que subsista, em todos os textos teatrais, uma dialética unidade/descontínuo, progressão contínua/progressão por saltos, temporalidade histórica/a-historicismo. Mesmo na representação clássica, o não-tempo supõe a presença de um tempo abolido, de um outro tempo, tempo de referência, valorizado ou desvalorizado, mas portador de uma catástrofe cujo aqui-agora da tragédia é apenas o desdobramento final. Assim, a vitória sobre Tróia é o elemento cujas conseqüências se desdobram ao longo de todo o texto de *Andrômaca. Fedra* é a história de um processo interrompido, o da sucessão real – tendo por corolário um duplo retorno ao passado, a ressurreição do rei Teseu e a restauração dos Palantidas na pessoa de Arícia. Não se pode, portanto, dizer que a história não esteja presente em Racine, mesmo que ela esteja apenas sob as espécies do passado destruidor. A unidade de tempo não exclui totalmente a referência histórica, e será sempre possível à representação mostrar, por *um artifício*, o vácuo temporal que une e separa Tróia em cinzas e o Império ameaçado ("O Epiro salvará o que Tróia salvou" – *Andrômaca,* Ato I, Cena II). Inversamente, a descontinuidade histórica, esse tempo fragmentado dos grandes dramas da história shakespeariana, não impede que a unidade dramática seja reconstituída apenas pela representação (pela presença, por exemplo, dos mesmos atores, com o mesmo físico, a mesma gestualidade). Unidade dramática já considerada, textualmente, pela unidade do discurso e da forma literária.

O Espaço-Tempo ou a Retórica Temporal

Todos os tipos de exemplos privilegiados mostram como funciona a retórica do tempo. Mesmo na representação clássica, espaço e tempo surgem como metáfora um do outro. Sabe-se como, para Racine, em *Bajazeto*, o afastamento espacial é o *equivalente* do afastamento temporal. Tudo o que pertence ao tempo pode ser figurativizado por elementos espaciais. Assim, quando a unidade de tempo não está muito desorganizada, há formas perversas de questioná-la: em *Lorenzaccio*, o episódio-chave – o *dia* do assassínio –, está centrado no tempo. Mas um estudo detalhado da passagem do tempo na peça mostrará:

– a impossibilidade de se fazer uma cronologia precisa da peça (pode-se mesmo assinalar voltas ao passado), e de se situar nessa cascada de simultaneidades e de rupturas temporais;
– o fato de a ruptura espacial (cada cena ocorre em um lugar diferente) se alternar com a ruptura temporal, indicando uma falha no tempo em que o espectador-leitor se perde. Aqui o espaço e sua dispersão surgem como significantes metafóricos do tempo e de sua dispersão.

Pode-se compreender bem as conseqüências ideológicas:

a. a dispersão do *lugar da história* significa que a história se dá não mais apenas no espaço real, mas em lugares diversos. A ligação da cidade, vista como acumulação dos espaços sociológicos, e da histó-

ria, vista como *processo* complexo, como causalidade múltipla, indica a ruptura do monologismo teocêntrico e monárquico;
b. é o mesmo que é expresso também pelo trabalho da *simultaneidade*, tal como o vemos não apenas em *Lorenzaccio*, mas sobretudo no conjunto da dramaturgia elisabetana, em que o funcionamento simultâneo, possível dos diversos espaços cênicos na área de representação, indica a presença simultânea da ação de diversos grupos ou indivíduos;
c. mais precisamente, esse trabalho da simultaneidade indica a presença de diversos *tempos deslocados*. Assim, em *Rei Lear*, a co-ocorrência na ação dramática de dois tempos, o tempo trágico, a-temporal, da tragédia do rei (Lear e seus companheiros, o Louco, Edgar, e mesmo Gloster), e o tempo épico da ação, o de Edmond e de Cordélia, que mobilizam um exército, preparam-se para a batalha etc.; a coexistência de dois sistemas de tempo indica a coexistência de duas visões da história e, no limite, de duas ideologias;
d. a recorrência dos mesmos lugares indica a recorrência temporal ou, ao contrário, pela diferença, permite apreender o tempo como *processus*: em *Esperando Godot*, Beckett joga admiravelmente com um e com outro: nada mudou de um dia para o outro no lugar da espera, com exceção da árvore, que de repente se cobre de folhas, indicando ao mesmo tempo o que passa e o que subsiste como eterno retorno; ao mesmo tempo a irreversibilidade e a circularidade.

Vemos, portanto, por esses exemplos, como a retórica espaço-temporal é o lugar de funcionamento do tempo que é um elemento determinante da significação da obra teatral (texto e representação).

Notamos, portanto, também, a dificuldade que encontra a semiologia teatral em determinar os elementos temporais: o *significante do tempo é o espaço* e seu conteúdo de objetos. O significante concreto do tempo é o conjunto dos signos espaciais.

2. OS SIGNIFICANTES TEMPORAIS

O problema fundamental do tempo no teatro é que ele se situa em relação ao *aqui-agora* que é o aqui-agora da representação e que é, também, o presente do espectador: o teatro é o que por natureza nega a presença do passado e do futuro. A escritura teatral é uma *escritura no presente*. Tudo o que será signo do tempo está, portanto, por natureza, contido numa relação com o presente. O significante do tempo no teatro é marcado tanto pela denegação quanto pelos outros significantes do teatro: não estamos na corte do Rei-Sol, mesmo se nos dizem isso e no-lo mostrem; não estamos numa manhã de primavera, mas em uma noite de inverno que reencontraremos na saída. O problema dos significantes do tempo é que designam um referente necessariamente extracênico: a dificuldade do tempo no teatro é que não podemos

denominá-lo de *referente*, não podemos *mostrá-lo*; situa-se por natureza fora da *mímesis*. O tempo da história, do mesmo modo que a duração vivida, não pode funcionar como referente construído em cena.

É importante, pelas razões precedentes, mais do que em outros pontos, distinguir texto e representação:

a. a representação é *tempo vivido* pelos espectadores, tempo cuja duração depende estritamente das condições socioculturais da representação (da curta hora ou hora e meia das representações modernas, sem entreato, aos dias e dias sucessivos dos mistérios ou dos concursos trágicos antigos, passando pelos longos saraus do século XIX, e as durações periódicas dos festivais). De qualquer modo, a representação é uma ruptura na ordem do tempo, tempo da festa, qualquer que seja o modo e a natureza da festa, inscrita ou não numa cerimônia. Ela interrompe o tempo comum, ela é um *outro tempo*, quer esse outro tempo seja uma malha prevista na cadeia dos dias (Grandes Dionísias atenienses ou sexta-feira elegante na Ópera de Paris) ou que ele seja uma reviravolta sociocultural, um *tempo carnavalesco*.
b. o que o texto de teatro indica é um *tempo relatado*, que a representação mostrará como *deslocamento* do *aqui-agora*: portanto o tempo, que se pode assinalar no texto de teatro, remete não ao tempo real da representação (tempo sobre o qual o texto não diz muita coisa), mas a um tempo imaginário e sincopado[1]. É apenas pela mediação dos signos da representação que o tempo representado se inscreve como duração, como sentimento do tempo para os espectadores. É preciso ainda que haja explicitamente por parte do *scriptor* vontade de *dizer o tempo vivido* (Tchékhov, Beckett, Maeterlinck).
c. Em muitos casos, ao contrário, o trabalho textual consiste não em revelar o tempo, mas em aboli-lo – como se o teatro fosse justamente aquele que não age no tempo, devendo a representação expressar não apenas um outro tempo, mas um *não-tempo*. Há alguns dramaturgos que trabalham com essa síncope do tempo, com estruturas textuais encarregadas de mostrar que tudo aconteceu desde a eternidade, e que a tarefa do herói é reaver esse *já feito*: é o que denominamos alhures, a respeito de Racine, a *precessão do fatal*[2]. O tempo se torna o não-tempo do mito; provavelmente é nisso, mais do que na utilização das lendas (embora os dois traços estejam ligados indissoluvelmente), que é preciso buscar o aspecto mítico da tragédia de Racine.
d. Uma última dificuldade, constitutiva (e ligada, já o vimos, à questão da *mímesis* do tempo): o tempo é aquilo que *não se vê*, mas que apenas

1. Tempo pontuado por delimitações cronológicas abstratas.
2. Ver A. Ubersfeld, *Le Théâtre et la cité*.

se diz, ao qual será necessário, para poder dele dar conta, continuamente inventar os signos visuais.

Os Significantes das Didascálias

As didascálias (externas e internas) podem, no decorrer da ação, indicar a passagem do tempo, o progresso da ação:
• mudança de estação, mudança de hora (passagem do dia à noite e vice-versa);
• mudança no cenário, marcando uma passagem que pode ser denotada ao mesmo tempo como espacial e temporal, toda modificação no cenário conotando, salvo indicação em contrário, um deslocamento no tempo.

Ritmos

O número e a sucessão dos *acontecimentos da fábula*, o ritmo da sucessão das unidades do texto, a extensão das unidades (principalmente das unidades médias, as *cenas*), propiciam da duração temporal um sentimento diferente. O retorno ou a progressão das diferentes seqüências indica um tempo progressivo ou um tempo circular[3]; mas essas indicações são relativas: um grande número de acontecimentos em um curto espaço de tempo representado pode dar a "impressão" de um tempo extremamente longo ou, ao contrário, de uma confusão temporal. São necessários outros elementos para fornecer o ritmo do tempo.

O Discurso das Personagens

O discurso das personagens contém *significantes do tempo*:

a. Ele é semeado de microsseqüências informativas, que assinalam o progresso da ação, a marcha do tempo, a seqüência dos acontecimentos: "*Dela fugir durante seis meses e vê-la de repente*", esclarece Ruy Blas no ato III, cena 3 (indicando que se passou esse tempo desde o ato II). Da mesma forma, as microsseqüências informam sobre um *outro tempo*, extracênico, simultâneo ou deslocado: assim Cleone ao fazer a narração do casamento de Pirro com Andrômaca (ato V, cena 2).

3. Em *O Senhor Puntila e seu Criado Mati*, de Brecht, os significantes temporais indicam a sucessão rápida, a cadência entre o tempo de embriaguez do mestre e sua lucidez.

b. A análise do funcionamento temporal do texto exigiria o levantamento exaustivo de todos os *determinantes do tempo* (adjetivos ou advérbios conforme a antiga nomenclatura), e de todos os sintagmas temporais. Assinalaríamos as recorrências que indicassem um funcionamento particular do tempo: como em Racine, a recorrência de *pela última vez* (muitas vezes constatada), mas também a de *mil vezes, cem vezes, ainda uma vez,* marcando o caráter repetitivo da situação passional; *ainda, jamais, sempre*, conotando o irremediável e o absoluto; como também a oposição lexical entre determinantes que indica a urgência e os que indicam a temporalização (pesquisa particularmente interessante em *Bajazeto*), a urgência da situação que dá origem, paradoxalmente, à irresolução e ao prolongamento infinito no tempo.

c. Esse levantamento não poderia ser independente da análise dos tempos verbais, que indicassem a presença do futuro ou do passado. A freqüência relativa de uns e outros no sistema, necessariamente no presente do texto dramático, indica uma relação específica com o tempo: assim o futuro marca a urgência, a propulsão para o futuro, ou conota paradoxalmente a ausência de futuro, ironia trágica (ou cômica), que mostra um futuro que não se realizará, ou a psicologia da incerteza (em Adamov, por exemplo).

O Encerramento

Seria possível estudar também os *significantes temporais do encerramento da ação*, os acontecimentos terminais: a morte, o casamento, a guerra, a paz, como mudanças no sentido do tempo. O sistema teatral do tempo não é compreendido sem o inventário dos signos que conotam a degradação ou o melhoramento, a reintegração (a restauração) ou o surgimento de uma nova ordem. É todo um estudo dos campos lexicais das últimas réplicas que poderia ser tentado. Do ponto de vista sintáxico, nas últimas falas das personagens, seria preciso levantar as mudanças no sistema temporal, o recurso ao futuro ou, ao contrário, o retorno ao presente. Um exemplo sintáxico: a passagem freqüente ao imperativo, como abertura para um outro sentido do tempo: "Bendigamos nossa feliz aventura", grita Félix no final de *Polieucto*, e esse imperativo é quase uma regra, conotando o salto necessário a um outro tempo, salto que é uma *ação*, a última. Sem omitir, tanto na comédia como no teatro brechetiano, o imperativo que é dirigido ao espectador, a relação refeita com o outro tempo, o *tempo do espectador*. É todo o encerramento da ação que deve ser analisado como um segmento autônomo no qual assinalamos não somente o funcionamento do *final do tempo* da ação, mas todo o funcionamento temporal do texto, na medida em que uma final *restauração da ordem*, ou *eterno*

retorno, supõe um outro regime do tempo, portanto uma significação ideológica diferente de um final *abertura sobre o novo.*

A Temporalidade como Relação entre os Significantes

Uma conclusão se impõe diante disso: que, a bem dizer, as determinações textuais do tempo não têm sentido quando são isoladas: um significante temporal não tem "significado", o que quer dizer "são seis horas" ou "esta manhã"? Um significante temporal só adquire sentido por sua relação com um outro; o tempo é uma *relação.*

Não é o número de acontecimentos que produz o ritmo rápido ou longo, mas a relação desse número com o resto das indicações temporais: um grande número de acontecimentos em um pequeno intervalo de tempo pode dar ao espectador-leitor o sentimento de uma aceleração do tempo; um grande número de indicadores temporais acompanhado de pouca ação propicia a ilusão de uma duração infinita: sua proliferação em *Bajazeto*, em que ninguém faz nada, dá a sensação de um tempo parado.

Por outro lado, um outro tipo de relação pode surgir, aquele, freqüente em Shakespeare, que provém de uma colisão entre duas temporalidades: a dos humanos e dos deuses em *Sonho de uma Noite de Verão*, por exemplo, ou, em *Rei Lear*, a do velho rei e a de suas filhas empenhadas com a guerra. Em *Le Cid*, a confusão dos acontecimentos realçada pelo cuidado que tem Corneille em deixar claro que eles não ultrapassam vinte e quatro horas, evidencia a colisão entre o tempo dramático do conflito e o tempo épico do herói.

Os dramaturgos do tempo, um Maeterlinck, um Tchékhov, criam o sentimento dramático do tempo pela discordância entre os elementos da decoração (mostrada ou simplesmente mencionada pelas personagens) e o discurso dessas personagens; em Maeterlinck, o discurso das personagens parece não se alterar, ser infinitamente repetitivo, mas são os elementos do "mundo" que se deslocam e mudam, criando uma insuportável tensão de angústia (*A Intrusa, Os Cegos* etc.).

Em Tchékhov, as personagens passam seu tempo falando do tempo, de seu passado, da diferença do presente e do passado, a nostalgia do futuro; e, no entanto, a decoração quase não muda, desloca-se apenas por ínfimos toques angustiantes: em *A Gaivota*, a troca dos móveis, a mudança das estações, a ferrugem que, dizem, invade o pequeno teatro.

Em *Esperando Godot*, passou apenas um dia, mas eis que a árvore nua cobriu-se de folhas: estamos no *impossível teatral,* nesse tempo que passa e que não passa, nessa temporalidade particular a Beckett e criadora de uma duração repetitiva e destruidora.

O teatro é sempre essa relação temporal impossível, esse oximoro do tempo, sem o qual não faria ver e viver nem a história nem nosso tempo vivido.

3. A REFERÊNCIA

O tempo, não é apenas a *duração*, nem a relação entre *muitas temporalidades*, é também o *momento*, isto é, a *referência*, o retorno da ação teatral para um momento determinado do passado longínquo ou imediato. Esse aspecto do problema do tempo atinge de preferência a representação do que ao texto, mas já o texto remete a um momento da duração: assim o *momento* de *Britânico* é uma data exata do império romano e do império de Nero. Instante bem conhecido da história ou corte obscuro nas profundezas do tempo, o texto teatral fixa um momento no escoamento da duração. Cabe à representação produzir os signos que remetem a essa referência temporal, livre para modificar essa referência, para inventar um outro sistema.

Enquadramento

Dizer o tempo é deslocar o *aqui-agora*, inscrever o feito-teatro (texto + representação) em um certo quadro temporal, estabelecer seus limites ao mesmo tempo que se assegura sua ancoragem referencial. Ora, se existe uma descoberta da análise estrutural, é por certo a importância do início, do *incipit*, dos primeiros signos em relação aos quais os outros se organizam. O começo de todo texto teatral fervilha de índices de temporalidade (didascálias de abertura e início do diálogo): a exposição supõe a ancoragem na temporalidade, se houver temporalidade; as didascálias existem para indicar ou não o tempo, sempre revezando com o diálogo.

Elas marcam um momento da história com uma série de índices: os nomes das personagens (historicamente conhecidos ou marcados lingüisticamente; nomes latinos ou gregos etc.); o período ou o momento nomeados: "a cena se passa em ... no ano ..."; as indicações de indumentárias ou de decoração datadas:

a. Esse passado histórico pode ser abstrato: o quadro temporal das peças clássicas é um puro índice textual que não comporta nenhuma didascália de cor local: a Roma de *Berenice* não indica nenhuma decoração pompeiana, mesmo se as "tochas" e os "lictores" possam sugerir um extracênico imaginário. Contrariamente à dramaturgia romântica, o significante histórico pode, portanto, ser separado de todo signo visual, figurativizável, que remete a uma época determinada. Em com-

pensação, esse passado abstrato pode indicar com muita exatidão o momento da ação em relação a um acontecimento histórico: *Berenice* começa três dias após a morte de Vespasiano, o *Júlio César* de Shakespeare no dia dos Idos de Março, dia do assassínio de César. A peça pode mesmo ser datada em relação a um acontecimento lendário: *Fedra* seis meses após a partida de Teseu, *Horácio* na manhã do duelo decisivo entre Roma e Alba. Essas indicações são simples marcas contextuais.

b. As indicações podem realizar um trabalho de "presentificação" do passado histórico: os signos do *aqui-agora* estando, tanto quanto possível, recobertos pelos signos indiciais e icônicos do passado. Trata-se não tanto da dramaturgia shakespeariana, que cria signos passados imaginários, mas da dramaturgia romântica.

c. Os signos podem indicar o passado enquanto passado, e seu vestígio no presente. Índices do passado: micronarrativas de acontecimentos, que remetem a um extracênico temporal; microsseqüências informativas referentes ao passado da personagem ou das circunstâncias; funcionamento indicial dos signos informativos (informativos para o presente, indiciais para o passado); figurações icônicas do passado: moldura envelhecida, ruínas (todo o teatro de Victor Hugo é marcado por signos icônicos – decoração – que indicam o passado como ruína, e ruína que se investe no presente); o velho, enfim, simboliza em todo teatro a *presença viva do passado*, do consumado histórico: todo um jogo se estabelece entre o vivo e os elementos do passado.

O Aqui Agora

As marcas indiciais da história podem em compensação não figurar em lugar nenhum.

Sua *ausência* indica um grau zero de historicidade, um quadro temporal abstrato (ver, por exemplo, as primeiras peças de Adamov): somos então reconduzidos ao momento presente, ao *aqui agora* de toda representação. É o caso de uma série de obras modernas, nas quais a ausência de marcas históricas remete não só a uma recusa da história, mas mais precisamente ao *tempo presente*: por uma espécie de lei, a ausência de referente histórico passado *significa o presente*; é assim, quer queiram, quer não, em Genet ou em Beckett. Mas por um paradoxo imprevisto, toda localização no presente (alusão contemporânea, moda etc.), todo envio referencial para o atual, *historiciza* irremediavelmente: é o mal das peças ditas de bulevar ou do teatro engajado, de serem logo historicizadas fora da história (isto é, ficam fora de moda).

Historicizar o Presente

Em compensação, toda uma série complexa de informantes desenham uma *situação temporal*, apresentada não como um passado abolido, mas como um presente da história. Nesse momento, a historicização do texto é tal que não podemos mais distinguir o que é, a bem dizer, *significante do tempo*, pois o conjunto dos signos textuais, do começo ao fim do texto, constitui um sistema de informantes e de índices, que progridem até o desenlace: cada signo novo marca a evolução da *situação contextual*. É assim que poderíamos mostrar em *Santa Joana dos Matadouros*, de Brecht, ou nas peças de Horvath (1901-1939), *Don Juan Volta da Guerra*, ou *Fé, Esperança, Caridade*, uma projeção *ao longo do texto* do paradigma do tempo sobre o sintagma da ação; assim, nas três peças mencionadas, poderíamos fazer um levantamento nos textos (didascálias + diálogos) de todos os signos da crise dos anos 1920-1930, com suas particularidades históricas datadas.

4. TEMPO E SEQÜÊNCIAS

Vimos, na primeira parte deste capítulo, como a temporalidade estava inscrita principalmente na relação (contínuo-descontínuo) entre o tempo do espectador e o tempo representado; a segunda parte nos mostrou a insuficiência, o caráter relativo, não autônomo dos significantes do tempo; a terceira nos mostrou o sentido da referência temporal. Mas o essencial dos signos da temporalidade parece-nos residir no modo de articulação das unidades que recortam o texto de teatro.

Algumas observações:

a. Esbarramos novamente no problema essencial da relação na representação do contínuo e do descontínuo, da duração como escoamento bruto e dos intervalos inscritos nessa duração.

b. Se tomarmos o texto como uma grande "frase", imagem cômoda, encontraremos um problema, o da coexistência dos modos de articulações diferentes do mesmo texto; a comparação com a *frase* é, sem dúvida, insuficiente, talvez a comparação com o verso seja adequada: "O verso, escreve Iouri Lotman em *La structure du texte artistique*, é ao mesmo tempo seqüência de unidades fonológicas percebidas em separado, com existência distinta, e uma seqüência de palavras percebidas como unidades coesas de combinações fonemáticas". Podemos fazer a mesma afirmação sobre o texto teatral, sobretudo quando as articulações das redes textuais diferentes *podem não coincidir*; o problema se torna crucial em relação às unidades pequenas e médias.

c. O modo de escritura do teatro e das diversas dramaturgias depende estritamente da sintagmática teatral, isto é, do fato de que as seqüên-

cias (grandes, médias ou pequenas) são organizadas em unidades *cerradas* (vaudevile, melodrama, tragédia) ou *frouxas* (teatro contemporâneo, de Maeterlinck a Beckett), passando por toda uma série de intermediários, ou mesmo então *descontínuas e reversíveis* (relativamente) como em Brecht, sem excluir a possibilidade de que tal tipo de sintagmática vale para um tal nível de unidades e não vale para unidades menores (é o caso da rede *cerrada* das microsseqüências em Brecht e muitas vezes em Shakespeare).

d. O trabalho próprio da representação pode confirmar ou contrariar a sintagmática textual por sua sintagmática própria: a tripla oposição *cerrado vs frouxo, contínuo vs descontínuo, reversível vs irreversível* pode ser suprimida ou invertida pela encenação. Pode-se insistir na continuidade, deixando no lugar elementos fixos (decoração, objetos e mesmo personagens) ou mantendo a recorrência dos mesmos elementos; assim pode-se transformar em contínuo mesmo o descontínuo brechtiano; ou, ao contrário, pode-se destacar tudo o que pode significar a ruptura espacio-temporal; pode-se então tornar problemática até mesmo a continuidade clássica.

Três Momentos

Um primeiro modo de decupagem do texto é aquele que foi esboçado em nosso quadro de significantes temporais, e que distingue três momentos no contínuo do texto:

- Uma situação inicial (o *aqui-agora* da abertura do texto);
- o texto-ação;
- uma situação final .

Esse modo de análise é uma mera operação abstrata efetuada com o auxílio de uma análise de *conteúdo*; ela supõe uma descrição detalhada da situação inicial, a descrição detalhada da situação final e, entre as duas, uma série de mediações, mais ou menos encadeadas. Essa operação abstrata é importante para determinar não tanto o que aconteceu, mas *o que foi dito.*

Tomemos o exemplo complexo do *Rei Lear.* Na situação inicial, o rei renuncia à coroa e divide seu reino entre suas filhas. Na situação final, todos estão mortos; resta por acaso um herdeiro, que toma posse da coroa. Uma dupla leitura dessa situação final: a) a "traição" do rei, que se comportou como um simples senhor feudal, levou à destruição; b) Lear inverteu a ordem da natureza, e a ordem da natureza é realmente invertida: suas filhas morrem antes dele. As mediações são complexas: querelas e traições feudais, comportamento das filhas ingratas, comportamento da filha fiel (mas que leva ao mesmo resultado).

Outro exemplo, mais simples: *Andrômaca.* Na situação inicial, Pirro trai a Grécia ao querer desposar sua prisioneira e, de certo modo, ressuscitar Tróia. Na situação final, a Grécia vinga-se de seu próprio herói com um procedimento autodestrutivo (morte de Hermíone, loucura de Orestes). As mediações: idas e vindas de Pirro entre a Grécia e Tróia, Andrômaca e Hermíone.

Todos os dramas da integração (ou da reintegração) do herói são lidos facilmente desse modo, pois a divisão ternária possibilita a explicação da passagem de um espaço para outro (ver supra capítulo 4). Vejamos alguns exemplos:

A Vida é Sonho, de Calderón. Na situação inicial, Segismundo, príncipe herdeiro caído em desgraça, está em sua prisão. Na situação final, ele ocupa o trono, definitivamente; as mediações: suas idas e vindas de um espaço para outro, fizeram-no compreender que "a vida é sonho".

Ruy Blas. Na situação inicial, Ruy Blas, que sonha com a rainha, é lacaio de um grande senhor. Na situação final, Ruy Blas volta à sua condição de lacaio para morrer; a mediação: por uma impostura, Ruy Blas se torna um grande senhor, ministro reformador, e obtém o amor da rainha. A imaginação fracassou.

As Bodas de Fígaro. Na situação inicial, o conde Almaviva deseja possuir a noiva de seu criado Fígaro. Na situação final, o conde dormiu com sua própria mulher; a mediação, uma aliança dos oponentes inverteu a situação. Vê-se como o conde, desejoso de tripudiar o espaço dos criados, é reenviado ao espaço de sua própria classe (no caso, seu próprio leito conjugal).

Essa análise tripartite, muito sumária (e que coincide com a simplificação brechtiana da *fábula*), tem principalmente a intenção de mostrar as grandes linhas da ação e seu "sentido", isto é, não somente sua significação aparente, denotada, mas sobretudo sua "direção"; ela deixa de lado as motivações psicológicas.

As Grandes Seqüências

Observemos, inicialmente, que a característica das grandes unidades é que, contrariamente a todas as outras, elas supõem a interrupção visível, textualmente indicada, de *todas* as redes do texto e da representação. Essa interrupção é o entreato, materializado ou não por uma pausa na representação, mas figurado por: *a.* um " branco" textual (e pela indicação textual de um novo ato ou quadro), *b.* um corte na representação, um blecaute, uma queda de cortina, um congelamento dos atores ou qualquer outra forma de ruptura. Dois modos de tratamento das grandes unidades – os *atos* e *quadros* – indicam duas formas opostas da dramaturgia.

Ato *vs* quadro

O *ato* pressupõe a unidade, aos menos relativa, de lugar e de tempo e, sobretudo, o desenvolvimento das informações dadas desde o início: a mudança de ato não altera esses dados preestabelecidos; simplesmente, de ato em ato, eles irão redistribuir-se de outro modo, como cartas de baralho nos lances sucessivos. Qualquer que seja o intervalo temporal entre os atos, ele não provocará uma ruptura no encadeamento lógico e, principalmente, não será levado em conta, contabilizado.

Ao contrário, a *dramaturgia em quadros* pressupõe a presença de *pausas temporais*, cuja natureza é a de não terem sido vazias, mas cheias: o tempo passou, os lugares, os seres mudaram, e o quadro seguinte representa essa mudança por diferenças visíveis em relação ao quadro anterior. O quadro é a representação de uma situação complexa e nova, em sua autonomia (relativa). A dramaturgia brechtiana leva ao extremo, teórico e prático, a idéia de autonomia de cada quadro, apresentado como representação de uma situação que deve ser compreendida para e por ela mesma, como uma espécie de sistema isolado, relativamente fechado, cuja *estrutura particular* é preciso mostrar. Trata-se, de certo modo, de privilegiar a dimensão vertical, a combinatória dos signos em um momento determinado, o funcionamento do conjunto paradigmático.

Reencontramos aqui a oposição do contínuo e do descontínuo: a dramaturgia em quadros interrompe a continuidade do encadeamento sintagmático, como seqüência lógica. *Isto é óbvio*. O descontínuo do quadro interrompe a ação e força a refletir, ao invés de se deixar levar pelo movimento da *narrativa*. Se é preciso mostrar no teatro aquilo que não é evidente, a pausa o permite, e a dramaturgia em quadros impõe, pelo intervalo, a reflexão: toda ruptura destrói o que Brecht denomina identificação, o que de bom grado chamaríamos de "sideração" do espectador, e que o obriga a abandonar não só a ação, a seqüência da narrativa, mas o universo teatral, para retornar ao seu próprio mundo. Paradoxalmente, o intervalo obriga à volta ao *real*, a um real duplo: o do espectador (fora do teatro) e o referencial, da história que continua no intervalo e fez progredir a ação. De qualquer maneira, o que é visto é o objeto da denegação, e é o intervalo que contém a referência ao "real".

Montagem/ colagem

Avancemos ainda mais: a dramaturgia em quadros pode chegar, nas tentativas modernas, à *montagem* e/ou à *colagem*. Tanto uma como outra funcionam como criadoras de sentido, uma vez que supõem uma *retórica*: pode-se considerar a montagem (agrupamento de elementos de narrativas heterogêneas, mas que adquirem sentido pela obrigação de encontrar para elas um funcionamento comum) como um trabalho de metaforização. Sabe-se que o significado da metáfora não é a soma dos significados dos elementos colocados lado a lado (e condensados), mas também um + *x*. A colagem (intervenção no interior do discurso dramático de um elemento referencial *r*, de um pedaço de "realidade" aparentemente estranho ao referente teatral) pode ser considerada equivalente da metonímia, mais do que da metáfora, e impõe ao espectador o mesmo trabalho de construção de sentido a partir do heterogêneo.

Formas mistas

A dramaturgia em atos e a dramaturgia em quadros são extremos que supõem uma série de construções intermediárias possíveis. Dessa forma, as "jornadas" da dramaturgia espanhola do Século de Ouro são um tipo misto de mudança de lugar e, freqüentemente, de tempo, mas sempre com continuidade de ação. Do mesmo modo, a dramaturgia romântica, de Victor Hugo, por exemplo, em que as distinções entre atos e quadros se enfraquecem; em *Lucrécia Bórgia*, o indiscutível funcionamento por quadros coincide com um esforço de *prolepse*, de anúncio do quadro seguinte; em *Ruy Blas*, os atos I e II são quadros (descontinuidade temporal e organização interna paradigmática), mas uma cerrada unidade temporal une os atos III, IV e V, agrupados em poucas horas e em um mesmo lugar, encontrando uma forma de continuidade trágica. Musset, em *Lorenzaccio*, junta, de forma bizarra, uma dramaturgia em quadros e uma dramaturgia em atos (como veremos adiante). Em todos os exemplos, surge o mesmo problema: como compreender a história e como *ela se faz*?

Articulação das seqüências

Um estudo detalhado das grandes unidades deve examinar a articulação das seqüências, ficando estabelecido que, de toda maneira, o funcionamento diegético[4] será sempre garantido e que sempre haverá anáfora e recorrência dos elementos, que deverão tornar a narrativa inteligível. Mesmo uma dramaturgia em quadros garante o suspense, pois é criada para possibilitar que o espectador faça a previsão de que alguma coisa acontecerá em seguida, sem o que ele se levantaria e iria embora do teatro. Tomemos o exemplo de *Mãe Coragem*, de Brecht: certamente, cada episódio tem autonomia, a aventura de cada um dos filhos da Mãe Coragem é apresentada como um relato completo; contudo, os elementos da narrativa a cada vez se entrelaçam com a aventura seguinte; mesmo a morte da muda, que deveria encerrar a narrativa,

4. Diegético: que está relacionado à sucessão da narrativa

não é apresentada como um fim: a seqüência final mostra a solidão e a falta de arrependimento de uma mulher que vive da guerra.

Na dramaturgia em atos, os elementos de suspense são mais claros; ao final de cada ato, não é apresentada uma solução provisória, mas sim uma questão violentamente proposta, cuja resposta se espera. Assim, o ato I de *Andrômaca* deveria mostrar uma solução: a recusa sem rodeios expedida por Pirro ao embaixador grego Orestes, "O Epiro salvará o que Tróia salvou" (cena 2). De fato essa questão repercute; e o final do ato apresenta o ultimato dado por Pirro a Andrômaca, cuja resposta deverá ser dada no ato seguinte; o intervalo é preenchido pela decisão da heroína; o que afirma a projeção de uma grande unidade sobre a seguinte é a urgência trágica. Diante disso, cada quadro, em *Mãe Coragem*, por exemplo, é uma experiência acabada que o intervalo deveria dar tempo de digerir e compreender. Como podemos ver, o sentido de tempo não é o mesmo neste e naquele tipo de unidade.

A Seqüência Média

O problema gerado pela seqüência média não é simples, a começar por sua definição. No teatro "clássico", a seqüência média é textualmente determinada e se situa como unidade de posição inferior (mais curta) em relação às grandes unidades (atos). A solução clássica consiste em marcar com o rótulo *cena* e por um número (ordenado) toda entrada ou saída de personagem. Desse modo, a seqüência média é definida sem nenhum equívoco por uma certa *configuração de personagens*. Existem alguns excessos: a entrada brusca de um confidente e sua saída, logo após ter dito o que sabia, é conceituada como *cena*, embora ela seja somente uma articulação entre duas cenas: tal como a chegada de Panope para anunciar a Fedra a morte de Teseu (ato I, cena 4), ou a cena curta (ato I, cena 2) em que Enone pede a Hipólito e a Terâmeno que deixem o local em razão da vinda de Fedra, e que é uma dobradiça, uma *passagem*. Contudo, se fizermos – procedimento de importância decisiva – o esquema de uma peça clássica, seqüência média por seqüência média, indicando a presença das personagens, perceberemos que essas seqüências médias correspondem efetivamente às configurações das personagens e, melhor ainda, aos enfrentamentos. O esquema das seqüências médias de *Surena* torna evidente um admirável mecanismo em que todas as combinações sucessivas são experimentadas.

A relação grande seqüência/seqüências médias em uma dramaturgia em quadros é bem mais complicada. Em Shakespeare, a extensão variável dos quadros faz que alguns deles sejam articuláveis em subunidades e outros não. Em geral, quando temos um quadro com certa complexidade, as articulações em seqüências médias ocorrem em função não das entradas e saídas das personagens (embora isso

possa acontecer), mas em função das *trocas verbais* entre as personagens: assim, a grande "cena da charneca" em *Rei Lear*, do rei e seu bobo (III, 3), é articulada em seqüências médias de acordo com o tipo de troca entre os dois protagonistas. Do mesmo modo, a cena da divisão do reino (I, 1) é só ela uma grande seqüência dividida em seqüências médias, conforme as trocas: a. entre Lear e suas filhas; b. entre Lear e Cordélia; c. entre Lear e os pretendentes de suas filhas; ora, quase todas as personagens estão em cena o tempo todo. De um modo geral, é menos o *conteúdo intelectual* do que a passagem de *um tipo de troca a outro*, ou de *um tipo de ação a outra* que define a seqüência. Algumas vezes deparamos com o problema que temos para a determinação das microsseqüências, isto é, o fato de que dois modos de decupagem, um para o diálogo, outro para as didascálias, são simultaneamente possíveis.

Por fim, em certos tipos de dramaturgia em quadros (em Lenz, *O Preceptor*, em *Woyzeck*, de Büchner ou mais próximo de nós em Franz-Xaver Kroëtz ou Michel Deutsch), o quadro não determina uma grande seqüência, mas uma seqüência média; temos então um mosaico, um caleidoscópio de pequenos quadros, que indicam um tipo de visão fragmentada, uma pulverização da consciência (e das condições de vida). Um exemplo particular: *Lorenzaccio*, em que a decupagem dos quadros é realizada por seqüências médias (articuladas pela diferença dos lugares, porém organizadas em atos).

O trabalho da encenação acentua ou elimina as rupturas entre as seqüências médias, privilegiando determinado modo de decupagem – por exemplo, pela presença permanente dos atores ou pela valorização das pausas entre as cenas (às vezes separadas pelo baixar da cortina). O ritmo e o movimento dependem desse modo de articulação, assim como da relação contínuo-descontínuo, com suas conseqüências para a significação.

As Microsseqüências

O trabalho concreto do tempo se dá com a ajuda da decupagem em microsseqüências. São elas que dão o verdadeiro ritmo do texto e também o seu sentido; por exemplo, tiradas, trocas rápidas (esticomitias* clássicas etc.), combinações de microsseqüências com múltiplas personagens; cenas articuladas em numerosas microsseqüências ou cenas formadas de duas ou três massas compactas; cenas de encadeamento contínuo ou cortes marcados; cenas progressivas ou cenas

* Esticomitia – diálogo trágico em que os atores dão respostas verso a verso (N. da T.).

com microsseqüências recorrentes; cenas articuladas no plano da denotação e cenas com articulações "invisíveis".

Decupagem em microsseqüências

O que é uma microsseqüência? Podemos defini-la, de modo geral, como uma fração do tempo teatral (textual ou representado), na qual acontece *qualquer coisa que pode ser isolada*. Mas o quê? Uma ação, uma relação específica entre personagens, uma "idéia". Se fizermos um levantamento das várias maneiras de articular duas microsseqüências, teremos uma noção dos diferentes modos de decupagem em microssequências; essa articulação pode ser feita:

– pelo gestual (didascália): na cena em que Cornualha cega Gloster, por meio de seus servidores (*Rei Lear*, III, 7), as microsseqüências assinalam as etapas da tortura;
– pelo conteúdo do diálogo ou pelas articulações de conteúdo em um discurso (as fases de um raciocínio, de uma discussão);
– pelos "movimentos passionais", que em geral podem ser demarcados pelas diferenças sintáticas: passagem do presente para o futuro, da afirmação à interrogação ou à exclamação;
– de um modo mais geral, pela forma de enunciação no diálogo: interrogatório, súplica, ordens (e as respostas).

Esse pequeno resumo pressupõe uma conseqüência imediata visível, que é o *conflito* quase necessário entre os diversos modos de decupagem: entre o gestual e o diálogo, por exemplo. Indo mais além, diremos que o conflito é em quase tudo uma lei do texto teatral. A vida e, se ousamos dizer, o *volume* de um texto sustentam-se no fato de que ele pode ser articulado de duas maneiras diferentes, de que a continuidade é arantida pela gestualidade, enquanto que o diálogo é fragmentado, ou que há uma distância temporal entre as duas decupagens possíveis. Assim, no *Rei Lear*, na cena do cegamento, anteriormente citada, há uma não-coincidência entre gestualidade dos servidores ao cegar Gloster e as palavras deste último: há uma demora da palavra, destacando tragicamente a incompreensão da vítima.

Indo mais além, a divisão em microsseqüências supõe, da parte do leitor-encenador, uma certa idéia do sentido. A divisão (mesmo estabelecida a partir de certos traços do significante lingüístico, mesmo se ela se apóia na indicação das didascálias) não é jamais preestabelecida e necessita ser construída; depende do sentido geral que se dá, ou que se quer dar, ao conjunto da cena, ela supõe elementos *não ditos*. Diremos que a microsseqüência pode ser considerada uma forma-sentido que só se constitui claramente na representação. Determinadas concatenações somente podem ser percebidas ou constituir-se mediante referência às seqüências anteriores do texto.

Função das microsseqüências

R. Barthes, em "Elementos de Semiologia", (*Communications* n. 4) faz uma distinção importante entre seqüências-núcleos e seqüências-catálises, sendo estas últimas desenvolvimentos e acréscimos, a rigor dispensáveis. Essa distinção não é muito precisa, mas é em geral muito eficaz para o texto teatral, pois nos permite distinguir nele o essencial e o acessório.

A distinção que R. Barthes faz no interior das catálises – catálises informantes e catálises indiciais – parece menos útil e mais discutível, uma vez que toda catálise é em graus diversos ao mesmo tempo informante e indicial: ela contêm as informações necessárias e funciona como índice em relação ao resto do texto (ela encontra seu lugar na diegese). Se avançamos um pouco mais, se formos um pouco mais além, veremos que toda seqüência possui ao menos uma das seis funções jakobsonianas (ver capítulo 1). Informantes e índices fazem parte uns e outros do campo da função referencial; ora uma seqüência (particularmente uma microsseqüência) pode ter uma função *emotiva* (ou expressiva), *fática* (encarregada de assegurar o contato entre os protagonistas e o público), ou *poética* (dando ênfase à mensagem em sua totalidade, servindo de traço de união entre as redes ou indicando a projeção do paradigma sobre o sintagma). Não daremos muita importância à distinção (às vezes útil, jamais decisiva) entre as seqüências icônicas e seqüências indiciais, pois todo o funcionamento teatral é ao mesmo tempo icônico e indicial[5]. Ao contrário, a distinção entre *catálise* e *núcleo* fundamental, desde que não consideremos núcleo a primeira informação que nos salte aos olhos. Formulemos uma hipótese a respeito desse núcleo: ele é ligado a uma função *conativa* e pode ser sempre figurado textualmente por um *imperativo* (constituindo a frase de base, suscetível a transformações). Em *Lucrécia Bórgia*, a grande cena do banquete (ato III, cena 1) é dominada pela microsseqüência-núcleo (recorrente): "*Bebamos, bebam!*" (o vinho/a morte). Em *Andrômaca* (ato I, cena 4) se opõem duas seqüências-núcleo imperativas (conativas): "*Casa-te comigo*", "*Deixa-me tranqüila!*" Todas as microsseqüências de catálise são de certo modo o desenvolvimento *retórico* (retórica verbal ou icônica) das seqüências-núcleo. Às vezes, esse duplo funcionamento (núcleo-catálise) é bem mais sutil e encoberto pelo não-dito do texto; por exemplo, no grande relato

5. Todo signo icônico sofre o processo que denominamos de *ressemantização*, análogo ao que Umberto Eco chama de *semiotização do referente em La structure absente*, p. 69 (*A Estrutura Ausente*, p. 68).

(essencialmente informativo) da Batalha dos Mouros, feito por Rodrigo diante do rei (*Le Cid*, ato IV, cena 3), é o desenvolvimento retórico (apologia) que encobre um imperativo não-dito: *"Não me condenes pelo assassínio do Conde"*

A função conativa é decisiva no teatro, onde cada protagonista tenta *fazer alguma coisa por um outro* (para satisfazer seu próprio desejo), por meio de ordens, promessas, preces, súplicas, ameaças, chantagens, que pertencem todas às funções conativa.

Um exemplo: *Lorenzaccio*, ato II, cena 2*

A fachada de uma igreja.
Entram Lorenzo e Valori.

VALORI – Como é possível que o duque não venha aqui? Ah! Senhor, que satisfação para um cristão essas pompas magníficas da Igreja Romana! Que homem pode ficar insensível a ela? Não é aí que o artista encontra o paraíso de seu coração? Não é aí que o guerreiro, o sacerdote e o mercador encontram tudo o que amam? Esta harmonia admirável dos órgãos, estes estofos deslumbrantes de veludos e de tapeçarias, estes quadros dos primeiros mestres, os perfumes cálidos e suaves agitados nos incensários e os deliciosos cantos dessas vozes argênteas, tudo isso pode impressionar, por sua composição mundana, o monge severo e inimigo do prazer. Mas nada é mais belo, a meu ver, que uma religião que se faz amar por tais expedientes. Por que razão os sacerdotes iam querer servir a um Deus ciumento? A religião não é uma ave de rapina; é uma pomba compassiva que paira docemente sobre todos os sonhos e todos os amores.

LORENZO – É possível; o que o senhor diz é perfeitamente verdadeiro e perfeitamente falso, como tudo no mundo.

TEBALDEO FRECCIA (*aproximando-se de Valori*) – Ah! Senhor, como é agradável ver um homem como Vossa Eminência falar assim da tolerância e do entusiasmo sagrado! Perdoai este cidadão obscuro, abrasado neste fogo divino; perdoai-me por vos agradecer essas poucas palavras que acabo de ouvir. Encontrar nos lábios de um homem aquilo que nós temos em nosso próprio coração é a maior felicidade que se pode desejar.

VALORI – Não és o pequeno Freccia?

TEBALDEO – Meus trabalhos têm pouco mérito: sei amar as artes mais do que exercitá-las. Passei toda a minha juventude dentro das igrejas. Parece-me que em outro local não posso admirar Rafael e nosso divino Buonarroti. Fico então dias e dias diante de suas obras em um êxtase sem igual. O canto do órgão me revela o pensamento deles e me faz penetrar em sua alma: observo as personagens de seus quadros, ajoelhadas com tanta santidade e ouço-as, como se os cânticos do coro saíssem de suas bocas entreabertas. As lufadas de incensos aromáticos passam entre eles e mim

* Edição estabelecida por R. Abirached, Paris, Gallimard, "Folio", 1978, pp. 163-172. (N. da T.)

num vapor leve. Creio ver aí a glória do artista; é também uma fumaça triste e doce, e que seria apenas um perfume estéril, se não se elevasse a Deus.

VALORI – Tens um verdadeiro coração de artista; vem ao meu palácio e traze alguma coisa sob teu manto quando vieres. Quero que trabalhes para mim.

TEBALDEO – Vossa Eminência muito me honra. Sou um servo humilde da santa religião da pintura.

LORENZO – Por que adiar tua oferta de serviços? Ao que parece, tens um quadro nas mãos.

TEBALDEO – É verdade; mas não ouso mostrá-lo a tão grandes conhecedores. É um esboço bem rudimentar de um sonho magnífico.

LORENZO – Fazes o retrato de teus sonhos? Vou-te apresentar alguns dos meus.

TEBALDEO – Realizar sonhos, eis aí a vida do pintor. Os maiores representaram os seus em toda a sua pujança, sem alterar nada. A imaginação deles era uma árvore repleta de seiva; os brotos aí se transformavam sem dificuldade em flores, e as flores em frutos; em breve esses frutos amadureciam sob o sol benfazejo e, quando estavam maduros, desprendiam-se e caíam por si mesmos ao chão, sem perder um único grão da sua poeira virginal. Ah! os sonhos dos artistas medíocres são plantas difíceis de nutrir e que são regadas com lágrimas bem amargas, para fazê-las crescer bem pouco.

Ele mostra seu quadro.

VALORI – Sinceramente, é belo – não com qualidade superior, é verdade – por que iria eu tratar com lisonja um homem que não lisonjeia a si mesmo? Mas és ainda imberbe, meu jovem.

LORENZO – É uma paisagem ou um retrato? De que ângulo é preciso observá-lo? No comprimento ou na largura?

TEBALDEO – Vossa Senhorita zomba de mim. É a vista do Campo Santo.

LORENZO – Qual a distância daqui até a imortalidade?

VALORI – Não vos fica bem zombar deste jovem. Vede como seus grandes olhos se entristecem a cada uma de vossas palavras.

TEBALDEO – A imortalidade é a fé. Aqueles a quem Deus deu asas alcançam-na com um sorriso.

VALORI – Falas como um discípulo de Rafael.

TEBALDEO – Senhor, ele era meu mestre. O que sei vem dele.

LORENZO – Vem à minha casa, eu te farei pintar Mazzafirra toda nua.

TEBALDEO – Não poupo meu pincel, mas respeito minha arte. Não posso fazer o retrato de uma cortesã.

LORENZO – Teu Deus deu-se ao trabalho de fazê-la; tu podes muito bem dar-te ao de pintá-la. Queres fazer-me uma vista de Florença?

TEBALDEO – Sim, senhor.

LORENZO – Como irias fazê-la?

TEBALDEO – Iria me colocar a leste, na margem esquerda do Arno. É desse lugar que a perspectiva é mais ampla e mais agradável.

LORENZO – Pintarás Florença, as praças, as casas e as ruas?

TEBALDEO – Sim, senhor.

LORENZO – Por que então não podes pintar uma cortesã, se podes pintar um lugar desagradável?

TEBALDEO – Ainda não me ensinaram a falar assim de minha mãe.

LORENZO – A quem chamas tua mãe?

TEBALDEO – Florença, senhor.

LORENZO – Então, és mero bastardo, pois tua mãe não passa de uma rameira.

TEBALDEO – Uma ferida sangrenta pode provocar a corrupção no corpo mais sadio. Mas das gotas preciosas do sangue de minha mãe brota uma planta odorífica que cura todos os males. A arte, essa flor divina, tem às vezes necessidade de esterco para adubar o solo e fecundá-lo.

LORENZO – Que compreensão tens disso?

TEBALDEO – As nações pacíficas e felizes às vezes brilharam com uma clareza pura, mas fraca. Há muitas cordas nas harpas dos anjos, o zéfiro pode murmurar sobre os mais fracos, e tirar de seu acorde uma harmonia suave e deliciosa; mas a corda de prata só se move com a passagem do vento norte. É a mais bela e a mais nobre; e, no entanto, tocá-la com uma mão rude lhe é benéfico. O entusiasmo é irmão do sofrimento.

LORENZO – Isso significa que um povo infeliz produz grandes artistas. Eu seria voluntariamente o alquimista de teu alambique, as lágrimas dos povos aí cairiam como pérolas. Com todos os diabos! Tu me agradas. As famílias podem-se desolar, as nações morrer de miséria, mas isso aquece teu raciocínio. Poeta admirável! Como concilias tudo isso com tua piedade?

TEBALDEO – Não zombo da desgraça das famílias: digo que a poesia é o mais doce dos sofrimentos, e que ela ama suas irmãs. Lamento os povos infelizes; mas creio de fato que eles produzem os grandes artistas. Os campos de batalha fazem germinar as colheitas, as terras corruptas geram o trigo celeste.

LORENZO – Teu manto está surrado; queres um por minha conta?

TEBALDEO – Não pertenço a ninguém. Quando o pensamento quer ser livre, o corpo deve sê-lo também.

LORENZO – Tenho vontade de mandar meu criado de quarto dar-te umas bastonadas.

TEBALDEO – Por quê, senhor?

LORENZO – Porque isso me passa pela cabeça. És aleijado de nascença ou por acidente?

TEBALDEO – Não sou aleijado; o que quereis dizer com isso?

LORENZO – És aleijado ou estás louco.

TEBALDEO – Por quê, senhor? Estais zombando de mim.

LORENZO – Se não fosses aleijado, como permanecerias, a menos que fosses louco, em uma cidade onde, por causa de tuas idéias de liberdade, o primeiro criado de um Médicis pode abortar-te sem que se possa retrucar.

TEBALDEO – Amo minha mãe Florença; é por isso que permaneço nela. Sei que um cidadão pode ser assassinado em pleno dia e em plena rua, segundo o capricho dos que a governam; é por isso que carrego este estilete na cintura.

LORENZO – Golpearias o duque se o duque te golpeasse? Pois geralmente acontece que ele, por puro prazer, comete crimes por brincadeira.

TEBALDEO – Eu o mataria, se ele me atacasse.

LORENZO – Dizes isso, a mim?

TEBALDEO – Por que iriam querer-me? Não faço mal a ninguém. Passo os dias no atelier. No domingo vou à Anunciação ou a Santa Maria; os monges acham que tenho voz; eles me põem uma roupa branca e um barrete vermelho, tomo parte nos coros e às vezes canto um pequeno solo. São as únicas ocasiões em que apareço em público. À noite, vou à casa de minha senhora, e quando a noite é bela, fico em seu balcão. Ninguém me conhece e eu não conheço ninguém; a quem minha vida ou minha morte pode ser útil?

LORENZO – És republicano? Amas os príncipes?

TEBALDEO – Sou artista; amo minha mãe e minha senhora.

LORENZO – Vem amanhã ao meu palácio, quero que faças um quadro importante para o dia de meu casamento.

Eles saem.

Ao dividirmos em microsseqüências essa cena, aparentemente inútil à ação[6], com auxílio: a. das trocas verbais entre as personagens e b. do conteúdo do diálogo, não temos dificuldade:

1. Lorenzo e o núncio apostólico Valori conversam sob o pórtico de uma igreja. Valori elogia a beleza estética das pompas da Igreja Católica.
2. O jovem pintor Tebaldeo Freccia intervém na conversa para apoiar calorosamente a tese de Valori.
3. Valori convida Tebaldeo a vir lhe mostrar suas telas.
4. Conversa a três: Lorenzo hostiliza Tebaldeo, que é defendido por Valori.
5. Lorenzo convida Tebaldeo a trabalhar para ele, porém o pintor se desculpa em nome de sua concepção de arte. Lorenzo discute essa concepção.
6. Interrogatório "político" de Tebaldeo por Lorenzo. Último convite.

N.B. A distinção entre as últimas seqüências se faz no plano de conteúdo unicamente.

a. Observemos que, se fizermos intervir a gestualidade, vamos encontrar um modo um pouco diferente de divisão. A gestualidade de Tebaldeo, quando intervém na conversa entre Valori e Lorenzo, é necessariamente preparada por uma aproximação, uma espécie de intromissão física anterior à palavra (cf. a didascália: "aproximando-se de Valori" e não "de Lorenzo"); um sutil descompasso se impõe aqui entre o gestual e o discurso. Do mesmo modo, a exibição do quadro é distanciada em relação à solicitação de Lorenzo e intervém no meio de uma seqüência-diálogo a três, sem interromper seu conteúdo (a conversa gira em torno da arte de Tebaldeo). Esses dois deslocamentos

6. Afirmar que esta cena prepara o desenlace, porque o Duque Alexandre, posando para Tebaldeo, a contragosto retirará sua roupa e Lorenzo desta forma poderá roubá-la, é bem discutível. Esta roupa não se mostra verdadeiramente necessária à ação.

indicam um segundo plano não-dito, uma atitude le Tebaldeo desencontrada de suas palavras, desequilíbrio gerador de sentido.
b. Não há uma unidade aparente na cena; particularmente não há relação evidente entre a microsseqüência 1 e as seqüências posteriores: o que Valori, o delegado da cúria, vem fazer aqui (senão "falar" da arte e da religião)? Podemos questionar, pois trata-se de uma cena mal construída, sem unidade; e o suspense é pequeno ...
c. A impressão muda se demarcamos a microsseqüência-núcleo, na verdade dispersa no interior da decupagem precedente. Eis o que nos fornece a apreensão dos imperativos e dos verbos de ordem ou de vontade:

VALORI – [...] *Vem* ao meu palácio, e *traze* algo sob teu manto. [...] *Quero* que trabalhes para mim.
LORENZO – Por que adiar tua oferta de serviços? Ao que parece, tens um quadro nas mãos. [Não adies... mostra tuas obras]
LORENZO – *Vem* à minha casa, *eu te farei pintar* Mazzafirra toda nua. [ordens no presente ou futuro]
LORENZO – Queres *fazer-me* uma vista de Florença?
LORENZO – Teu manto está surrado. Queres um por minha conta? [equivalente, graças a uma seqüência de subentendidos, a: ... *Sê meu criado*]
LORENZO – *Vem* amanhã ao meu palácio, *quero* que faças um quadro importante...

Todos os imperativos (ou equivalentes) são dirigidos a Tebaldeo, mas são a resposta a um imperativo não-dito, mas conotado:
1. pela gestualidade da intervenção de Tebaldeo na conversa. (Bem audaciosa, a meu ver! Dirigir assim a palavra ao núncio apostólico! Ele deve estar com fome!),
2. pela retórica da sedução desenvolvida em todas as frases de Tebaldeo a Valori (à qual se sucede imediatamente a retórica da inocência dirigida a Lorenzo). Essa retórica cria uma rede de sentidos com a gestualidade distanciada que observamos anteriormente.

Esse imperativo pode ser formulado desta forma: "Monsenhor, vós que falais tão bem da arte religiosa, *sede* meu mecenas, *comprai* minhas telas"[7]. A quem o interlocutor Valori, que compreende muito bem o imperativo de súplica, responde com outro imperativo: "*Vem*" (subentendido "de acordo, eu serei o mecenas"). Após o que Lorenzo intervém e diz: "*vem*, eu é que serei teu mecenas". Essa recorrência de seqüências-núcleo "*vem*" dá à cena um atributo cômico, principalmente após a "tagarelice" de Tebaldeo sobre "as personagens [dos] quadros ajoelhadas com tanta santidade", "das lufadas de incensos aromáticos", e a " glória do artista" que... "se eleva a Deus", e logo em seguida lhe é proposto que ele pinte uma puta... O interesse da presença de Valori surge então.

7. E Lorenzo denota: "Por que retardar *a oferta dos seus serviços?*".

Voltemos agora à primeira microsseqüência e vejamos se ela não esconde também um *imperativo*. Em todo o discurso de Valori, com sua (péssima) retórica tirada viva do *Génie du christianisme* de Chateaubriand sobre "as pompas magníficas da Igreja Romana", ocorre logo após a primeira frase "Como é possível que o Duque não venha aqui?". Onde ele não vem? À igreja, evidentemente. Esse Lorenzo, favorito do príncipe, não poderia aconselhá-lo a freqüentar a missa? Surge um imperativo discreto: "*queira aconselhar* Alexandre a ir à missa". Subentendido: "neste caso, ter-se-ia boa vontade em esquecer seus atritos com Roma e perdoá-lo". O governo retornaria a uma conduta piedosa e de acordo com as conveniências sociais, – o espectador lembra-se de que na cena 4, ato I, Valori se queixa ao duque da imoralidade da corte e pede a desgraça de Lorenzo.

A microsseqüência sobre a estética da religião mostra então o que ela é: uma retórica de sedução (à qual responde comicamente a retórica da sedução de Tebaldeo, que não compreende, com razão, o subentendido do discurso, compreendendo somente o denotado. Ele retoma o mesmo discurso sobre a relação entre a arte e a religião). O discurso de Valori adquire todo seu matiz se destacarmos a frase final sobre a religião: "pomba compassiva que paira docemente sobre todos os sonhos e sobre todos os amores". A frase foi pronunciada por um núncio apostólico, que não ignora que Lorenzo, a quem ele se dirige, é o favorito de Alexandre. As réplicas de Valori não ficam atrás das "palavras" do insignificante Tebaldeo, mais inocente, e podemos ver, então, de uma forma evidente, a unidade da cena.

Notemos que a frase desdenhosa de Lorenzo em resposta à retórica de Valori: "É possível; o que o senhor diz é perfeitamente verdadeiro e perfeitamente falso, como tudo no mundo" – é, não só uma recusa em responder à questão proposta e à solicitação, como também uma fórmula para *anular* o discurso, ao apresentá-lo sem relação com nenhum valor verdadeiro.

Não evocamos aqui outras funções (extremamente valiosas) desse texto, mas somente a função *diretiva* (ou conativa) organizadora da sucessão das microsseqüências. Assim, geralmente existe, em um texto dialogado, *uma* função principal que desempenha esse papel. Vimos que a *recorrência das microsseqüências-núcleo* organiza todo o texto em torno de si, possibilitando que se constitua na seqüência média (cena) um sentido aceitável. A vulgarização das retóricas pela personagem Lorenzo transforma a cena toda em demonstração ideológica: o idealismo religioso e o idealismo estético se igualam na sedução e na prostituição. Nem um nem outro correspondem ao caminho da ação e

da salvação, mas constituem mistificações assustadoras das quais o herói se afasta. É nesse sentido que a cena é o anúncio do assassínio, solução desesperada, única e final.

Algumas conseqüências

1. No campo do teatro, mais do que em qualquer outro campo textual, o texto adquire seu sentido pelo não-dito, mais precisamente pelo *subentendido*, com as características expostas por O. Ducrot, "sua dependência do contexto, sua instabilidade" – sua oposição ao "sentido literal", ao qual ele aparece "agrupado", sua descoberta "por um procedimento discursivo dos passos narrativos"[8]. O subentendido, acrescentamos nós, mostra-se no campo do teatro como aquilo que condiciona e às vezes constitui sua função central.
2. A conseqüência, no âmbito das microsseqüências, é que, salvo exceções, não se pode decompor uma seqüência média em microsseqüências de maneira linear e ininterrupta, como nos mostra o exemplo tomado de *Lorenzaccio*: *a.* a distância em relação a uma decupagem da gestualidade; *b.* o fato de que o núcleo se dissemina nas microsseqüências; *c.* que seria necessário, para explicar as pequenas articulações internas do texto, em um nível mínimo, recorrer a unidades menores ainda.
3. A determinação do núcleo recorrente em uma seqüência permite orientar a encenação para os elementos claramente perceptíveis pelo espectador. Quem se perder nos propósitos estéticos de Tebaldeo, perceberá claramente relações tais como súplica, prece, ordem, recusa, diante daquilo que são relações socioeconômicas e sociopolíticas tão eloqüentes, percebe a relação com as ideologias e com suas mistificações; a pesquisa do "núcleo" torna possível o trabalho do concreto.
4. Ainda precisaríamos trabalhar nas microsseqüências-catalíticas, em particular analisar o modo de questionar de Lorenzo. Aqui necessitamos não mais da noção de subentendido, mas da noção de *pressuposto*. O pressuposto é um "implícito imediato"[9], um contexto imanente à mensagem, que contém informações extras, porém aceitas como passíveis de discussão pelo locutor[10]. A tarefa do discurso de Lorenzo consiste em trazer à luz os pressupostos do discurso de Tebaldeo. Por exemplo, Tebaldeo fala sobre seu quadro: "É um esboço bem rudimentar de um sonho magnífico". E Lorenzo responde: "Você fez Fazes o retrato de teus sonhos? Vou-te apresentar alguns dos meus", desvirtuando o *pressuposto*: o sonho do artista precede à realização, é exterior a ela – o que negava Musset.

Com isso deixamos a análise seqüencial para entrar no que consiste propriamente *o campo do discurso*, onde tornaremos a encontrar o pressuposto: não é possível fazer a decupagem em microsseqüências sem realizar ao mesmo tempo uma análise do discurso das personagens.

8. Que acabamos de pôr em prática. Cf. O. Ducrot. *Dire et ne pas dire*, pp. 131-132.
9. O. Ducrot, op. cit., p. 133.
10. Idem, ibidem, cap. 4.

6. O Discurso Teatral

1. AS CONDIÇÕES DO DISCURSO TEATRAL

Como Definir

O que se entende por discurso teatral? Pode-se defini-lo como o conjunto dos signos lingüísticos produzidos por uma obra teatral[1]. Trata-se, no entanto, de uma definição muito vaga e que designa mais o conjunto dos *enunciados* do texto teatral que o discurso propriamente dito, enquanto produção textual: "O enunciado é a seqüência das frases emitidas entre dois brancos semânticos; o discurso é o enunciado considerado do ponto de vista do mecanismo discursivo que o condiciona"[2].

Uma primeira dificuldade se apresenta a respeito do discurso teatral: quais são seus limites e o que, na atividade teatral, pode ser considerado discurso? Pode o discurso teatral ser entendido: *a.* como um

1. Lembrar que o texto teatral *na representação* funciona duplamente:
a. como conjunto de signos fônicos emitidos no decurso dessa representação (com um emissor duplo – o autor e o ator –, e um receptor duplo: o público, o *outro* ator),
b. como conjunto de signos lingüísticos (mensagem) que comanda um conjunto semiótico complexo: espaço, acessórios, marcação dos atores etc. (signos cuja matéria de expressão é diversificada). O diálogo e as didascálias comandam, uns e outros, os signos da representação (ver infra).

2. Louis Guespin, *Langages* n. 23, p.10.

conjunto organizado de mensagens cujo "produtor" é o autor de teatro, ou *b.* como o conjunto de signos e *stimuli* (verbais e não verbais) produzidos pela representação e cujo "produtor" é plural (autor, encenador, técnicos diversos)? Para simplificar, provisoriamente vamos nos ater aqui ao conjunto *a*, o dos signos lingüísticos que se podem atribuir ao *scriptor* (o "autor") como sujeito da enunciação.

A Enunciação Teatral

Sabe-se que os problemas da enunciação não são simples, e a escritura teatral está longe de simplificá-los. No que diz respeito à *enunciação*, na sua acepção mais geral, adotaremos a definição de Benveniste: como "colocação em funcionamento da língua por um ato individual de utilização" indicando "o próprio ato de produzir um enunciado, não o texto do enunciado"[3], o ato que faz do enunciado um discurso.

Mais que qualquer outro, o texto de teatro é rigorosamente dependente de suas condições de enunciação; se não é possível determinar o *sentido* de um enunciado considerando-se apenas seu *componente lingüístico*, não se levando em conta seu *componente retórico*, ligado à situação de comunicação em que é proferido (como quer O. Ducrot)[4], para o teatro, a importância do componente retórico é decisiva . Fora da situação de comunicação, a "significação" de um enunciado no teatro simplesmente não existe: só esta situação, ao permitir o estabelecimento das condições de enunciação, confere ao enunciado seu *sentido*. As frases célebres do teatro são absolutamente desprovidas de sentido, se tiradas de seu contexto enunciativo: "Pois seja, não te odeio", (Chimena a Rodrigo, que matou o pai dela)*, "Coitado!" (Orgon falando de Tartufo)**, "Está bem, dou-te por amor à humanidade" (Don Juan ao Pobre)***. São exemplos extremos, que colocam em evidência o estatuto de todo texto teatral. A prática do teatro confere à fala suas condições concretas de existência. "Ler" o discurso teatral é, à falta da representação, reconstituir imaginariamente as condições de

3. Émile Benveniste, "L'appareil formel de l'énonciation", *Langages* n. 17, pp.11-12. Sobre este problema da enunciação, ver o excelente resumo de Dominique Maingueneau, *Introdution à l'analyse du discours*, cap. III.

4. Cf. Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire.*

* Chimena diz a Rodrigo: *"Va, je ne te hais point."* (*Le Cid*, III, 4), porque ele julga não merecer clemência e prefere ser condenado à morte por ela. (N. da T.)

** No contexto, há contraste entre as boas condições físicas e morais de Tartufo, expressas pela fala de Dorina, e a exclamação de Orgon: *"Le pauvre homme!"* (*O Tartufo*, I, 4). (N. da T.)

*** Don Juan exige do pobre um juramento em troca de uma moeda (um *louis*) de ouro; como o pobre resiste em fazê-lo, Don Juan decide: *"Va, je te le donne pour l'amour de l'humanité"* (*Don Juan*, III, 2). (N. da T.)

enunciação, as únicas que permitem promover o sentido[5]; tarefa ambígua, a rigor impossível de realizar. É que as condições de enunciação não remetem a uma situação psicológica da personagem; estão associadas ao próprio estatuto do discurso teatral e ao fato, constitutivo, da dupla enunciação. Toda pesquisa sobre o discurso no teatro padece do equívoco que paira sobre a noção de discurso, mas também desse outro equívoco próprio do teatro: o discurso no teatro é discurso de quem? É discurso de um emissor-autor, e então pode ser pensado como totalidade textual (articulada): o discurso de Racine em *Fedra*; ele é também e inseparavelmente discurso de um emissor-personagem e, nesse sentido, é discurso não somente articulado, mas fragmentado, cujo sujeito da enunciação é a "personagem", com todas as incertezas que pairam sobre a noção de personagem.

Constata-se aqui não somente o equívoco, mas a contradição, constitutiva, fecunda, inscrita no discurso teatral: na cena célebre – que citamos de bom grado –, em que, diante de Augusto que os interroga, Cina e Máximo posicionam-se, um a favor do poder absoluto e o outro contra, quem é o emissor? Qual é o lugar de um locutor Corneille? E mais: será que se pode falar de um tal lugar? Incrível ingenuidade dos comentadores (raça não extinta...) que buscam nesses discursos o pensamento, os sentimentos, até mesmo a biografia de Corneille (ou de Cina, o que não é mais pertinente).

Impossível, então, pensar que o sujeito está "na origem do sentido" (conforme a expressão de Michel Pêcheux): o discurso teatral é a mais bela demonstração do caráter não individual da enunciação.

A Dupla Enunciação

Como então explicar esta dupla enunciação no teatro? No interior do texto teatral defrontamo-nos com duas camadas textuais distintas (dois subconjuntos do conjunto textual): uma que tem como sujeito *imediato* da enunciação o autor e que compreende a totalidade das didascálias (indicações cênicas, nomes de lugares, nomes de personagens), outra que investe o conjunto do diálogo (inclusive os "monólogos"), e que tem como sujeito *mediato* da enunciação uma personagem. É com este último sub-conjunto de signos lingüísticos que se relacionaria "uma lingüística da fala, que estuda o uso que fazem dos signos os sujeitos falantes"[6]. Essas camadas textuais constituintes do diálogo são marcadas por aquilo que Benveniste chama de *subjetividade.*

5. Esta é a perspectiva e o interesse da proposta de Stanislávski (levada, às vezes, às raias do abuso): imaginar o ser vivo portador das falas teatrais, e as condições de enunciação, psíquicas e materiais, de tais falas.

6. Oswald Ducrot (*Dire et ne pas dire*, p.70). Mas pode-se pensar que a noção de discurso constitui justamente uma forma de superação da oposição língua/fala.

Assim, o conjunto do discurso expresso pelo texto teatral é constituído de dois subconjuntos:
a. um discurso enunciador, cujo destinador é o autor (o *scriptor*);
b. um discurso enunciado, cujo locutor é a personagem.

Trata-se, pois, de um processo de comunicação entre "figuras"-personagens que se aloja no interior de outro processo de comunicação, que une o *scriptor* ao público; compreende-se por que toda "leitura" que recuse incluir o diálogo teatral no interior de um outro processo de comunicação só pode abortar o efeito de sentido do teatro: ler a cena da declaração de amor de Fedra a Hipólito, esquecendo a relação de Racine com o espectador, é necessariamente redutor. É que o diálogo é um englobado dentro de um englobante.

O que é mostrado em toda representação é uma *dupla situação de comunicação*: *a.* a situação teatral, ou mais precisamente *cênica,* em que os emissores são o *scriptor* e o pessoal de teatro (encenador, atores etc.); *b.* a situação *representada*, que se constrói com as personagens.

Conseqüentemente, é necessário eliminar o equívoco fundamental que pesa sobre o discurso teatral: *suas condições de enunciação* (seu contexto) *são de duas ordens, umas englobando as outras:*
a. as condições de enunciação *cênicas*, concretas,
b. as condições de enunciação *imaginárias*, construídas pela representação.

As primeiras são determinadas pelo código da representação (anterior a todo texto de teatro): condições da representação, relação do público com o palco, forma do palco etc. Elas são retomadas e modificadas pelo "texto" (escrito ou não escrito) do encenador[7]; figuram também nas didascálias, pois estas indicam: 1. a existência desse processo particular de comunicação que é a comunicação teatral, 2. em parte o código cênico que a determina.

As segundas (as condições de enunciação imaginárias) são essencialmente indicadas pelas didascálias (embora elementos importantes possam, como se viu, figurar no interior do diálogo). Tudo se passa, então, como se a situação de fala fosse mostrada por essa camada textual que chamamos didascálias e cujo papel próprio é *formular as condições de exercício da fala.* Vejamos as conseqüências desse fato fundador:
1. em primeiro lugar, o duplo papel das didascálias (que determina as condições de enunciação cênicas *e* imaginárias) explica o equívoco de que falávamos há pouco, e a confusão entre esses dois tipos de condições;
2. as didascálias[8], que comandam a representação, têm *como mensagem própria* essas condições de enunciação imaginárias.

7. Sobre essa questão do texto T' do encenador, ver p. 8.

8. Entendemos aqui por didascálias não somente as didascálias propriamente ditas, mas todos os elementos, inclusive no diálogo, que têm a função de orientar a representação, e que chamaremos de didascálias internas (ver em Shakespeare ou Racine).

Dito de outro modo, o que a representação teatral exprime, *sua mensagem própria, não é tanto o discurso das personagens, mas as condições de exercício desse discurso.* Daí o fato fundamental, que passa freqüentemente desapercebido de toda e qualquer análise textual, enquanto os espectadores o percebem intuitiva, mas claramente: o teatro diz menos uma fala e mais o modo como se pode ou não se pode falar. Todas as camadas textuais (didascálias + elementos didascálicos no diálogo) que definem uma situação de comunicação das personagens, determinando as condições de enunciação de seus discursos, têm como função não somente *modificar o sentido* das mensagens-diálogos, mas *constituir mensagens autônomas*, capazes de exprimir a relação entre os discursos, e as possibilidades ou impossibilidades das relações interpessoais. Em *Galileu Galilei* de Brecht, a célebre cena em que o papa, revestindo as insígnias do papado, abandona pouco a pouco toda a complacência para com seu amigo Galileu (quadro 12), expressa mais as novas condições de enunciação da fala da personagem do que seu discurso. Muitas obras contemporâneas, as de Beckett, por exemplo, visam muito mais as condições de exercício ou de não-exercício de uma fala do que um discurso; daí a quase total impossibilidade de fazer uma simples análise textual delas: as falas dos velhos em *Fim de Jogo* saem de um cesto de lixo e a mensagem está mais na relação fala-cesto de lixo do que no discurso dos velhos; o que se pode dizer quando o que se diz sai de um cesto de lixo? É a condição de enunciação do discurso que constitui a mensagem e inscreve-se, pois, no discurso global do objeto-teatro endereçado ao espectador. A camada textual didascálica caracteriza-se, a um só tempo, por ser uma mensagem e indicar as condições contextuais de uma outra mensagem.

Discurso e Processo de Comunicação

Deparamo-nos, pois, com um processo de comunicação de quatro elementos (2 vezes 2):

1. o discurso enunciador (I) tem como locutor-destinador o *scriptor* IA (ao qual se juntam, na representação, os destinadores IA' que são o encenador, os atores e os demais técnicos) e, como destinatário, o público IB;
2. o discurso enunciado (II) tem como destinador-interlocutor a personagem IIA[9], e como destinatário uma outra personagem IIB.

9. Ver "A Personagem como Sujeito de um Discurso", pp. 82 e ss.

Temos, então, não somente "uma sintaxe que serve a dois amos" (o locutor I e o locutor II)[10], mas na realidade uma estrutura muito mais complexa, em que as quatro vozes funcionam quase simultaneamente ao longo do texto teatral: as vozes dos dois locutores estão mescladas, como se encontram também mescladas, a voz e a escuta do destinatário-locutor e do destinatário-público.

Trataremos de ver, em primeiro lugar, como funciona o discurso enunciador em sua realização com as quatro vozes, em seguida, como funciona o discurso enunciado em sua relação principal com o locutor personagem e, no diálogo entre interlocutores.

2. O DISCURSO DO *SCRIPTOR*

Entende-se por discurso do *scriptor* o *discurso enunciador* vinculado não somente à vontade do *scriptor* de escrever para o teatro, mas ao conjunto das condições de enunciação cênicas: ao *scriptor* IA (o autor) acrescenta-se o *scriptor* IA' (técnicos, encenador etc.).

Note-se que, se falamos aqui de situação de comunicação e das condições de enunciação que dela dependem, não falamos das *condições de produção* no nível dos *scriptors* IA e IA', pois o estudo das relações de produção dos textos (e das representações) com suas condições sócio-históricas vai, aqui, além de nosso objetivo; este trabalho, absolutamente necessário, excede a um só tempo nossas possibilidades e os limites que nos impusemos.

Contentar-nos-emos em estudar as características gerais do discurso de teatro, e de início a primeira de todas: o discurso de teatro não é declarativo nem informativo, ele é *conativo* (nele predomina o que Jakobson chama de *função conativa*); seu modo é o *imperativo.*

Enunciação Teatral e Imperativo

Afirmação paradoxal. Quando lemos um texto de teatro encerrado entre as páginas de um livro, aparentemente não nos salta aos olhos que seu estatuto é radicalmente diferente daquele de um romance ou de um poema. Mas nos lembramos de que o texto de teatro está duplamente presente em cena: como conjunto de signos fônicos emitidos pelos atores e como signos lingüísticos *que comandam* os signos não-

10. Volochilov (citado por Marcellesi, *Introduction à la sociolinguistique*, p.195) acerca, não do teatro, mas simplesmente do discurso relatado: "Uma lingüística dinâmica de três dimensões: o autor, o autor do discurso relatado, a construção lingüística, uma combinação do *tom* da personagem (empatia) e do *tom* do autor (distanciador) no interior de uma mesma construção lingüística".

lingüísticos (o conjunto sêmico complexo da representação); fica então claro que o estatuto do texto *escrito* (texto, argumento, partitura etc.) consiste em ser aquilo que *comanda* os signos da representação (embora haja necessariamente na representação signos autônomos produzidos sem relação direta com o texto). Sobre este ponto, o que é óbvio para as didascálias vale também para o diálogo, que comanda de igual modo, direta e indiretamente, os signos da representação: diretamente porque o diálogo será *pronunciado* em cena; indiretamente, na medida em que o diálogo, tanto por suas estruturas quanto por seus índices, condiciona os signos visuais-auditivos.

Se em uma didascália encontramos o sintagma *uma cadeira*, é impossível transformá-lo em *há uma cadeira.* A única transformação que dará conta do funcionamento do texto didascálico é: "*coloque* uma cadeira..." (no palco, na área de atuação). A fala "Sente-se, Cina" tem também a particularidade de determinar a presença de um assento na área de atuação. Além disso, a mesma frase, no interior do texto escrito por Corneille, ordena ao ator *que a pronuncie.* Acrescente-se – o que é menos óbvio –, que o conjunto do texto comanda, por suas próprias estruturas, o funcionamento dos signos da representação.

Assim, o texto de teatro é modalizado:

a. como imperativo destinado ao uso dos técnicos teatrais: faça ou diga isto ou aquilo; coloque uma cadeira, uma mesa, uma cortina, pronuncie tal frase;

b. como imperativo destinado ao uso do público: vejam, ouçam (e/ou imaginem) o que *ordenei* aos técnicos que lhes mostrassem (impusessem, propusessem).

O estatuto do texto teatral é exatamente o de uma partitura, de um libreto, de uma coreografia que leva à construção de um sistema de signos por meio de *mediadores*:

a. o ator, criador-distribuidor de signos lingüísticos fônicos,

b. o encenador (decorador, cenógrafo, atores etc.).

O discurso expresso pelo texto teatral tem pois um caráter peculiar, possui uma força *ilocutória*[11]: manifesta-se como um ato de fala que pressupõe e cria suas próprias condições de enunciação, análogo nesse aspecto a um manual de infantaria ou a um missal. A fala teatral desenvolve-se classicamente do seguinte modo: X (autor) diz que Y (personagem) diz que (enunciado); uma formulação bem mais correta seria: X (autor) ordena a Y (ator), que diga (enunciado), e X (autor) ordena a Z (diretor) que faça com que (enunciado didascálico) [ex.: que uma cadeira esteja em cena].

11. Sobre esta questão dos atos e da força ilocutória, ver Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire*, John Searle, *Les actes de langage*. A força ilocutória é aquilo que determina de que modo o enunciado deve ser recebido pelo receptor (asserção, promessa, ordem).

O traço fundamental do discurso teatral é o fato de só poder ser entendido como *uma série de ordens com vistas a uma produção cênica*, uma representação, ser endereçado a destinadores-mediadores encarregados de retransmiti-lo a um destinatário-público.

Estamos no Teatro

Do exposto decorre que o discurso teatral baseia-se em um pressuposto fundamental: *estamos no teatro*. Dito de outro modo, o conteúdo do discurso só tem sentido num espaço determinado (a área de atuação, o palco) e num tempo determinado (o da representação). O autor dramático afirma de início:

a. minha fala basta para dar aos técnicos a ordem de criar as condições de enunciação de meu discurso; ela constitui por si só essa ordem, e é nisso que reside sua força ilocutória;

b. meu discurso só tem sentido no âmbito da representação; cada frase de meu texto pressupõe a afirmação de que ela deva ser dita ou mostrada *em cena* (de que *estamos no teatro*). Trata-se realmente de um pressuposto no sentido que Ducrot atribui a esse termo[12], pois qualquer que seja a frase (qualquer que seja seu *posto*), pode-se submetê-la às

12. Ver Oswald Ducrot e Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, p. 347 (Em português *Dicionário Enciclopédico das Ciências da Linguagem*, p. 250):

"a oposição entre Posto e do Pressuposto. O enunciado 'Jacques continua a fazer besteiras' afirma ao mesmo tempo (*a*) que Jacques fez besteiras no passado e (*b*) que ainda as faz no presente. Ora, as afirmações (*a*) e (*b*) parece que devem ser separadas no interior da descrição global do enunciado, pois têm propriedades diferentes. Assim (*a*) é ainda afirmado quando o enunciado é negado ('É falso que Jacques continua a fazer besteiras') ou é o objeto de uma interrogação ('Será que Jacques continua a fazer besteiras?'). O mesmo ocorre com (*b*). Por outro lado, (*a*) não é afirmado do mesmo modo que (*b*): (*a*) é apresentado como evidente, ou como já conhecido e impossível de ser posto em dúvida; (*b*) ao contrário é apresentado como novo e eventualmente discutível. Por isso chama-se (*a*) um pressuposto (ou pressuposição) e (*b*), um posto. Se geralmente se concorda quanto às propriedades do posto e do pressuposto, é muito difícil encontrar uma definição geral do fenômeno. Esta pode ser tentada em três direções:

– Do ponto de vista lógico: o pressuposto será definido pelo fato de que, se é falso, o enunciado não pode ser considerado nem verdadeiro nem falso (a falsidade dos pressupostos determina um "furo" na tabela de verdade da proposição).

– Do ponto de vista das condições de emprego: os pressupostos devem ser verdadeiros (ou considerados como verdadeiros pelo ouvinte) para que o emprego do enunciado seja "normal". Senão, ele é inaceitável. Mas resta definir mais precisamente essa "deontologia" do discurso à qual então nos referimos.

– Do ponto de vista das relações intersubjetivas no discurso (pragmática). A escolha de um enunciado que comporta este ou aquele pressuposto introduz uma certa modificação nas relações entre os interlocutores. Pressupor seria então um ato de fala com um valor ilocutório, tal como prometer, ordenar, interrogar".

transformações negativas ou interrogativas, sem nada mudar no *pressuposto*. Se retomarmos a réplica de Don Juan ao Pobre: "Está bem, dou-te por amor à humanidade", pode-se escrever "Não te dou..." ou "Dou-te ou não?", sem que o pressuposto *estamos no teatro* seja minimamente afetado.

Disso decorrem algumas conseqüências. Por exemplo, quando em *Ifigênia* de Racine, Arcas diz: "Mas tudo dorme, e o exército, e os ventos, e Netuno", esta frase pode a rigor ter uma significação, mas não tem *sentido*; não é, a bem dizer, nem verdadeira nem falsa, nada se pode dizer dela. Mas se acrescentarmos o pressuposto *estamos no teatro*, teremos: (em cena) "tudo dorme, e o exército, e os ventos, e Netuno". Essa frase ainda apresenta dificuldades e só terá valor referencial se a encenação, construindo um referente mimético, lhe atribuir este valor. A única questão a que se pode responder com sim ou não, tornando ainda mais preciso seu pressuposto, é a seguinte: "será que em cena o ator encarregado de representar Arcas disse: 'Mas tudo dorme, e o exército, e os ventos, e Netuno'?" Resposta: "Sim, ele o disse"; ou: "Não, ele esqueceu de dizê-lo", ou então, "o diretor disse-lhe que não o dissesse".

Este exemplo simples indica claramente onde se situa a *denegação* no teatro. É certo que o discurso teatral tem valor imperativo, mas por isso mesmo não pode ter valor informativo ou *constativo* (cf. terminologia de Austin[13]), a mensagem que transmite não é referencial, ou mais exatamente, refere-se unicamente ao *referente cênico*. Ele só diz o que está em cena (o que está e o que deve estar). Quando Arcas diz: "Mas tudo dorme"...

a. Racine ordena ao ator que diga: "Mas tudo dorme",

b. o ator informa o espectador sobre "o que se passa em cena". Mas "o que se passa" pode no fim das contas ser apenas a *fala* do ator... A totalidade do discurso teatral é a um só tempo limitada e informada pelo pressuposto de base. O que fica evidente a respeito do verso pronunciado por Arcas o é também, embora bem menos, quando um locutor-personagem diz a outro: "Eu o amo", ou "Eu o odeio"; tais mensagens não veiculam nenhuma informação "constativa", não informam nada sobre ninguém.

A denegação no teatro, que a princípio só tem sentido psíquico, adquire uma realidade *lingüística* graças a esse pressuposto de base. O discurso de teatro aparece então desconectado do real referencial, preso unicamente ao referente cênico, 'desembreado' da eficácia da vida real. Esta simples constatação lança uma certa dúvida sobre todas as especulações que assimilam o teatro ao *sagrado*, tornando a representação um lugar de contato com o sagrado. Dir-se-ia antes o contrário: que, por causa da denegação, o teatro é o lugar em que as palavras

13. John L. Austin, *Quand dire c'est faire*.

sagradas não são mais sagradas, onde não podem mais nem batizar, nem orar aos deuses, nem santificar um casamento – o lugar em que o *jurídico* não tem valor, onde não se pode nem prestar um juramento, nem assinar um contrato, nem concluir um acordo[14].

O pressuposto inscreve, pois, fortemente todo o discurso do *scriptor* no âmbito da comunicação teatral, com sua autonomia e sua desconexão do real.

O Discurso do Scriptor *como Totalidade*

Se o discurso do *scriptor* só adquire sentido enquanto teatralidade, nada impede de considerá-lo também, ao menos provisoriamente, como um "poema total", passível de análise textual, ou mesmo de análise poética "infinita", a partir do modelo, por exemplo, da análise de *Os Gatos* de Baudelaire (Jakobson, Lévi-Strauss). Pode-se considerar *Fedra* ou *Bajazeto* como totalidades poéticas e analisá-las como tais, como poemas de Racine. É o que fazem, com maior ou menor felicidade, tanto a explicação de texto tradicional quanto a crítica moderna. Nada impede que se submeta a essa prática, se não a totalidade do texto dramático (projeto no limite da paranóia), pelo menos uma amostra, não tanto para conferir um *sentido* ao fragmento escolhido (penso que o leitor está imunizado contra isso), mas para chegar a determinações estilísticas. Há certamente um "estilo" de Racine ou um "estilo" de Maeterlinck; Leo Spitzer, por exemplo, estuda a litote em Racine[15]. São análises perfeitamente legítimas que abordam o léxico próprio de Corneille ou de Molière, ou a sintaxe, ou ainda o trabalho prosódico. Não nos deteremos aqui nos modos de leitura bem conhecidos por sua diversidade, mas que não abordam o texto teatral como seu objeto específico[16].

Talvez fosse mais interessante a análise, necessariamente intuitiva e "selvagem", que tentasse decifrar, no discurso total de um texto teatral, justamente o discurso do autor, a expressão de suas "intenções" criadoras. Metodologicamente incerta, uma tal análise arrisca-se, limitada unicamente ao texto, sem sua referência cênica, não somente a

14. Florence Dupont (comunicação no seminário de Bourg-Saint-Maurice, 1976) chama a atenção para o fato de que os Romanos estavam tão imbuídos dessa certeza que proibiam a um cidadão de se tornar ator, pois o poder jurídico da palavra do cidadão corria o risco de suplantar o estatuto do discurso teatral, e de manter, mesmo no tablado, sua eficácia jurídica (para a libertação de um escravo, por exemplo).

15. Ver Leo Spitzer, "L'effet de sourdine dans le style classique: Racine", em *Études de style*, Paris, Gallimard, coll. "Tel", 1980.

16. Sobre esse tipo de análise, ver Roman Jakobson, *Essais de poétique*, e o manual prático e bem feito de Daniel Delas e Jacques Filliolet, *Linguistique et poétique*.

equivocar-se em relação ao sentido, mas a extraviar-se por completo. Necessariamente limitada, ela exclui as relações entre as personagens e as condições de exercício do discurso teatral. Mas, sobretudo, restringir-se unicamente à poética do discurso é deixar escapar o traço específico do discurso teatral, que é antes de tudo equilíbrio entre o ato e a palavra (ação, gestualidade etc.), entre a música e o sentido (dramático), entre a voz do *scriptor* e a voz da(s) personagem(s). A análise poética é uma parte legítima, às vezes essencial, de uma análise dramática muito mais completa; no entanto, sozinha ela seria insuficiente.

Fala do Scriptor, *Fala da Personagem*

Dentre os numerosos e falsos problemas que balizam a reflexão crítica acerca do objeto paradoxal que é o teatro, o pior é sem dúvida aquele que formula a questão acerca do *sujeito do discurso teatral*. Quando Hermione fala, quem fala? Racine ou esse objeto ficcional que é Hermione? Face a uma questão tão grosseira e absurdamente formulada, a crítica bate em retirada. *Não se ousa* formular a questão nesses termos, mas ousa-se perguntar abertamente se Lorenzo é Musset (às vezes afirma-se taxativamente: Lorenzo ou Perdican é Musset; sabemos muito bem que o romantismo é individualista e subjetivo...). Ousa-se, com algum receio, perguntar o que é o *raisonneur* numa peça de Molière e se seu discurso é realmente o discurso de Molière.

Nossa teoria das *quatro vozes* no discurso teatral tem o mérito de nos poupar dessa busca insana e vã do "pensamento" ou da "personalidade", quando não da "biografia" do autor. O discurso teatral, a partir do momento em que descobrimos essas quatro "vozes", só pode ser uma *relação* entre elas. Particularmente no interior do diálogo, a voz do locutor I (o *scriptor*) e a voz do locutor II (a personagem) estão ambas presentes, ainda que não seja possível reconhecê-las como tais: a voz do autor investe – desinveste a voz da personagem por uma espécie de batida, de pulsação que "trabalha" o texto de teatro. Assim, o longo discurso de Dom Carlos em *Hernani* (ato IV, cena 2) contém, a um só tempo, a voz de Dom Carlos em sua reflexão sobre o império a que ele aspira, e a voz de Victor Hugo em sua reflexão sobre o poder no século XIX. Seria tão inútil buscar nesse discurso um estudo histórico sobre as condições do império no século XVI, quanto um decalque das idéias de Victor Hugo. O mesmo pode-se dizer, em *Cina* de Corneille, dos três discursos sobre o poder absoluto (ato II, cena 1). E neste caso, estamos em presença de discursos políticos particularmente expressivos; mas esta reflexão pode se estender à totalidade do texto dialogado. O *Eu* biográfico está oculto no discurso teatral: assim, a palavra autobiográfica do Eu-Victor Hugo preenche seu teatro unica-

mente com obscuras alusões topográficas ou onomásticas[17]. Se Charles Mauron ou Lucien Goldmann[18], por meios diversos, podem localizar no texto raciniano a presença do *deus absconditus* jansenista, não é, propriamente falando, no nível do discurso, mas pelo exame das *estruturas* da obra.

Na medida em que o discurso teatral é discurso de um sujeito-*scriptor*, ele é discurso de um sujeito imediatamente destituído de seu *Eu*, de um sujeito que se nega como tal, que se afirma como quem fala pela voz de um outro, de muitos outros, como quem fala sem ser sujeito: o discurso teatral é *discurso sem sujeito*. A função do *scriptor* é organizar as condições de emissão de uma fala pela qual, ao mesmo tempo, nega ser responsável. Discurso sem sujeito, mas em que se investem duas vozes, dialogando: é a primeira forma, rudimentar, de *dialogismo*[19] no interior do discurso teatral; dialogismo de que é mais fácil postular a existência do que fazer o levantamento das marcas, o mais das vezes difíceis de perceber. Decifrar o discurso de teatro como discurso consciente/inconsciente de um *scriptor*, ou percebê-lo como discurso de um sujeito fictício (com uma relação consciente/inconsciente igualmente fictícia) são dois procedimentos possíveis, com a condição de não ficarem isolados um do outro. Mas ambos os procedimentos são ilegítimos e falaciosos se pretenderem remontar a um *psiquismo* (o do criador, o da personagem) e explicitá-lo, pois precisamente o trabalho do discurso teatral consiste em evitar o problema da subjetividade individual. O discurso teatral é por natureza uma interrogação sobre o estatuto da palavra: quem fala com quem? E em que condições pode-se falar?

O Emissor-Scriptor *e o Receptor-Público*

Se retomarmos a classificação das quatro vozes, perceberemos que há um processo de comunicação entre um emissor e um receptor. Constatamos, nesse processo, quão importante é o papel da voz do público[20]; além de se fazer ouvir concretamente, ela é sempre pressuposta por um emissor; só se pode dizer (escrever) no teatro aquilo que pode ser ouvido: positivamente ou negativamente (autocensura), o *scriptor* responde a uma voz do público. Por exemplo, a presença, no teatro do século XIX, da personagem da cortesã responde a uma demanda social. Todo texto teatral é a resposta a uma *demanda* do público, e é por isso que se opera mais facilmente a articulação do discurso teatral com a história e a ideologia. É muito interessante detectar (e todo tipo de método é possível) os elementos comuns ao discurso teatral de uma época ou mais precisamente de um gênero ligado a determinado tipo de teatro e de cena. Assim, por exemplo, os estudos estilísticos sobre o melodrama[21] ou sobre o drama popular no século XIX, ou sobre o drama elizabetano, tratam na verdade não tanto de uma espécie de discurso comum dos *scriptores*, mas do discurso comum ao receptor. O vocabulário do melodrama informa mais a respeito da *escuta do público* do que a respeito dos hábitos de escritura dos autores de melodrama. Mesmo quando o autor faz o contrário do que espera seu espectador (assim fazem, por exemplo, Victor Hugo e, mais perto de nós, Jean Genet), não é possível que essa recusa não esteja inscrita no interior do discurso teatral. Que o *scriptor* se situe rigorosamente na linha da ideologia dominante ou que pretenda lhe opor um contradiscurso, o fantasma do discurso dominante está presente no interior do texto, sob uma ou outra forma precisa. As já "clássicas"[22] análises do discurso reivindicam um método específico para o teatro: uma forma capital de dialogismo está presente no discurso teatral, opondo, no interior do mesmo texto, *dois discursos ideológicos* que são, em geral, perfeitamente localizáveis.

Vê-se que problema se coloca a propósito não somente do teatro clássico, mas de toda e qualquer forma de teatro não contemporâneo: como vai constituir-se a nova relação entre um discurso textual – elaborado em vista de um público determinado –, e um público diferente cujas preocupações e cultura não são mais as mesmas daquele? A tendência mais simples é negar o problema e considerar que a relação, entre o discurso do *scriptor* e a voz do espectador, ocorre no âmbito de uma natureza humana universal, de paixões eternas. Uma outra armadilha é tentar reconstituir o discurso do autor munido de suas condições históricas de enunciação, negando ao mesmo tempo a presença do público contemporâneo e de sua voz específica.

É nesse momento que intervém uma outra voz que reduplica, para modulá-la, a voz do *scriptor*; trata-se da voz desse emissor que é o encenador (e os técnicos): ao T do texto do *scriptor* acrescenta-se o T' do texto do encenador; a relação IA – IB é substituída por ou combina com uma relação IA'– IB. O discurso proferido por *Berenice,* na montagem de Planchon ou na de A. Vitez, ou na de K.-M. Grüber ou a de J. Lassalle[23], supõe um destinatário *novo*: o público contemporâneo. Um

17. Ver Anne Ubersfeld, *Le roi et le bouffon*, pp.477-479.

18. Ver Lucien Goldmann, *Le Dieu caché.*

19. Sobre este conceito, e sobre a presença de vozes plurais no interior de um texto, ver Mikhail Bakhtin, *La poétique de Dostoïevski.*

20. Ver pp. 20-21.

21. Cf. *Revue des sciences humaines*, nº spécial "Le Mélodrame", juin 1976.

22. Cf. Régine Robin, *Histoire et linguistique.*

23. Respectivamente em Villeurbanne e Paris (1971), em Ivry (1979), e na Comédie Française (1984 e 1993).

"diálogo" se estabelece entre a voz do encenador e a voz do autor; trata-se, bem entendido, de um diálogo impossível de decifrar no texto de teatro e que só adquire sentido no âmbito dos signos emitidos pela representação: nessas condições, a uma semiologia do discurso teatral deve se associar uma semiótica da representação. Pode-se então mensurar a que ponto a noção de discurso do *scriptor* corre o risco de ser ela própria arbitrária, se não for explicitada a relação dialética das quatro vozes no processo de comunicação teatral.

3. O DISCURSO DA PERSONAGEM

Chegamos ao terreno em que os hábitos de leitura e de comentário do texto de teatro tornam mais difícil um novo modo de análise. Remetemos, a esse respeito, ao que foi dito no capítulo "A Personagem", sobre as relações entre o discurso da personagem e o ser funcional que é supostamente responsável por esse discurso. Basta lembrar: *a.* que a noção de personagem é relativamente recente e historicamente datada, e que no teatro ela nada tem de universal, *b.* que, ao contrário do que se pensa, o discurso da personagem não é o material que permite constituir uma "psicologia" do *indivíduo-personagem*; é aliás o que sabemos do *conjunto semiótico-personagem* e de sua função sintáxica que nos permite localizar as condições de enunciação desse discurso e, portanto, de compreendê-lo.

O Discurso da Personagem como Mensagem: as Seis Funções

Sejam quais forem as críticas que se façam às seis funções de Jakobson, a verdade é que a análise do discurso da personagem segundo tais funções revela-se prática e fecunda.

a. A função *referencial:* no nível do conteúdo, é possível fazer o inventário do que a personagem nos informa sobre os outros e sobre si mesma: compreende-se então que o que a personagem tem a nos informar sobre sua própria "psicologia" é muito pouco entre todas essas informações referenciais (embora seja o campo que permite ao comentador os desenvolvimentos mais fáceis, tanto mais brilhantes por não correrem o risco de ser contestados por nenhuma análise). O discurso da personagem informa sobre a política, a religião, a filosofia: é instrumento de *conhecimento* para as outras personagens e para o público. Mais que isso talvez, e este é um dado essencial de sua função referencial, o discurso da personagem mostra como se diz uma fala, *em sua relação com uma situação:* aí situa-se o *realismo* do discurso da personagem; mas, também nesse caso, a função referencial do

discurso da personagem não pode ser analisada sem recorrer aos outros discursos.

b. A função *conativa*: a fala da personagem é ou pode ser ação, porque determina a ação (e/ou um outro discurso) dos demais protagonistas: assim, o discurso de Cina sobre o poder monárquico consegue impedir Augusto de abdicar (*Cina*, ato II, cena 1). O estudo da função conativa abrange não somente os modos verbais, o que é óbvio, mas o conjunto do funcionamento *retórico* do discurso, o trabalho da argumentação, que faz da personagem um orador: ordem, persuasão, etc., todas as modalidades do discurso como ato dizem respeito à função conativa (ver pp. 188).

c. A função *emotiva* ou *expressiva*, que está em princípio ligada ao emissor, cujas emoções ela deve traduzir, é, no teatro, orientada para o receptor-espectador, com a missão de imitar, para neste *suscitar* as emoções que, a rigor, bem sabe que ninguém experimenta. Também neste caso, não é só a sintaxe, nem mesmo a semântica, que permitem esclarecer a função emotiva do discurso da personagem: nem os traços lexicais (léxico da paixão), nem as características sintáticas (exclamações, rupturas sintáticas, estilo "entrecortado") bastam para indicar a função emotiva; o célebre "Estarás lá, minha filha" de Agamenon convidando a filha para sacrifício dela própria só consegue suscitar a emoção graças à relação do discurso com seu contexto*. Este é o ponto em que a análise propriamente lingüística atinge seus limites no teatro, quando a semântica exige ser substituída pela *pragmática*.

d. A função *poética*: em princípio só atua indiretamente sobre o discurso da personagem-sujeito da enunciação; a análise da função poética de um texto de teatro só é possível abordando-se o discurso em sua totalidade ou seus elementos (seqüência a seqüência), não uma certa camada textual (que o ator-personagem pronuncia) isolada do conjunto textual. Em certos casos, na verdade raros, pode-se captar, não somente um "estilo" próprio da personagem, mas verdadeiramente uma poética própria: assim, no caso de Shakespeare, é possível analisar em *Rei Lear* uma poética própria da camada discursiva do discurso do Louco ou mesmo do discurso de Lear (a partir do momento em que na charneca ele se diz "louco"). Não seria impossível – embora difícil – procurar, nesses casos, os elementos poéticos próprios do discurso da personagem; ou, por outra, buscar uma organização interna própria desse discurso, com as reservas que impõe todo estudo da poética de um texto necessariamente disperso, estilhaçado. E com esta outra reserva maior: o que se encontra, mais do que uma poética do discurso, é uma poética *do texto* (e de um texto necessariamente não fechado).

* Ao dizer *"Vous y serez,ma fille."* (*Ifigênia*, II, 2), Agamenon quer dizer que ela *estará lá* como vítima, o que Ifigênia não percebe. (N.T.)

Nesse caso, ocorreria um afastamento, e de maneira relativamente arbitrária, daquilo que é da esfera própria do teatro (cf. *Lire le théâtre II*).

e. A função *fática*: se teoricamente a noção é clara, do ponto de vista da prática, levanta verdadeiros problemas de determinação textual. Na verdade, a função fática investe toda mensagem proferida por um ator-personagem; assim, seja o que for que a personagem exprima, ela está também dizendo: *estou lhe falando, está me ouvindo?* Função fática eternamente dupla, dirigida simultaneamente ao interlocutor cênico e ao espectador. É extremamente interessante e importante localizar as determinações textuais que indicam a relação fática com o outro (interlocutor *ou* espectador). O trabalho textual do teatro contemporâneo caminha com muita freqüência no sentido de uma exibição da relação fática em detrimento das outras funções. A rigor, certos diálogos de Beckett ou de Adamov poderiam parecer pura comunicação, sem outro conteúdo que não o próprio fato da comunicação e de suas condições de exercício; o exemplo mais notório encontra-se talvez em *Esperando Godot*, em que uma grande parte das mensagens parece não ter outro sentido senão o de afirmar, de manter ou simplesmente de solicitar o contato. Mas, neste caso, é muito difícil determinar a função fática simplesmente no nível lingüístico; muito freqüentemente ela ocorre pela indicação de um gesto ou por intermédio de um objeto denotado no discurso: os sapatos, por exemplo, no mesmo texto de Beckett, ou a máquina caça-níqueis em *O Pingue-Pongue*, de Adamov. Por uma espécie de paradoxo, o sinal mais claro do funcionamento fático do discurso da personagem é a "anulação" de todo conteúdo referencial ou conativo: a partir do momento em que o discurso surge como discurso *de nada*, é porque sua função essencial é fática; ele diz *a comunicação*. O que é extremamente visível e fundador no teatro contemporâneo, existe também em todo discurso teatral, mesmo naquele de uma personagem clássica. Necessário se faz, então, em cada discurso da personagem, estudar não somente o discurso em si mesmo com suas funções, mas *a.* as condições de enunciação que fazem a força ou a fraqueza do discurso (reforçado por baionetas ou por vã súplica do vencido), *b.* a relação com uma gestualidade paralela que pode anulá-lo ou limitar seus efeitos.

Diremos, para concluir este ponto capital da função fática no discurso da personagem, que, para estudá-lo, voltamos aos problemas da *pragmática*, e que nada pode ser mostrado no discurso da personagem sem que esteja em relação com os dois "discursos" que o acompanham: o do *contexto* e o da *gestualidade* (cf. *Lire le théâtre II*). O componente textual – e poderíamos demonstrá-lo para cada uma das funções – não poderia ser entendido sem os outros dois componentes.

A Personagem e sua Linguagem

E relato a conversa deles
O que a mãe diz ao filho
O que o patrão ordena ao operário
O que a mulher responde ao marido
Relato todas as suas palavras
Mendicantes ou autoritárias
Suplicantes ou equívocas
Mentirosas ou ignorantes
Belas ou ofensivas
Eu as relato todas.
(B. Brecht, *Canto do Autor das Peças*)

Empregamos de propósito o vago vocábulo *linguagem*, que dá conta a um só tempo de todos os aspectos daquilo que é dito pela personagem.

O que se pode chamar de idioleto

Em alguns casos determinados, a personagem usa uma "língua" à parte: há, na camada textual da qual é *sujeito*, particularidades lingüísticas realçadas pelo teatro. Em todos esses casos particulares, a linguagem serve para conferir à personagem um estatuto de "estrangeiro"; é o caso das personagens populares, mostradas como aquelas que não sabem usar a língua de seus amos, por exemplo, os camponeses de Molière, mesmo quando são valorizados em outros aspectos, como a Martine de *As Sabichonas*, ou os de Marivaux; sua língua, artificial, não tem nenhum valor referencial, e só serve para indicar uma distância, como o faz, de outro modo, o recurso aos sotaques provincianos e às imitações do patoá (cf. em Molière, em *Monsieur de Pouceaugnac*, ou em *As Trapaças de Escapino*). Mais tarde, *o tolo* do melodrama será também mostrado como aquele que quer falar a língua dos amos, tanto mais que serve aos valores e à ideologia destes, mas não o consegue sem cometer distorções cômicas. Em todos esses casos, o idioleto da personagem serve para provocar, no espectador, um riso de superioridade, em relação àquele que não sabe usar corretamente o instrumento lingüístico da comunidade. A diferença lingüística nunca é considerada no teatro uma diferença *específica*, mas a designação daquele que está fora do grupo, em posição de inferioridade[24].

24. São conhecidas as dificuldades com que se defrontou Balzac, entre outros, para conferir cidadania à gíria no teatro. Por outro lado, pode-se notar que no conjunto de populações do império otomano, o teatro popular faz rir com um riso de superioridade às expensas das particularidades dos indivíduos de outras raças.

O código social

Este é o aspecto no qual Brecht mais insiste, e que é de fato determinante em certas formas de teatro. Mas a rigor considera-se que toda personagem de teatro fala, antes de tudo, a linguagem da classe social a que pertence. Tal "evidência" precisa ser atenuada: é acaso a camada social a que se supõe pertencer ou aquela à qual pertence o *scriptor* (é de propósito que não empregamos a palavra "classe", que supõe a consciência dessa pertença)? Não seria antes a linguagem *imaginária* que o *scriptor* empresta à camada social à qual pertence sua personagem? A linguagem dos reis em Racine é imaginária, não é nem a de Racine, nem a de Luis XIV. A linguagem do capitalista Puntila (*Puntila e seu criado Matti*) também não é a de Rockfeller nem de Ford, nem a de Brecht. Isto é, a linguagem da personagem de teatro não é concebida para reproduzir com exatidão referencial a linguagem do ser social que se supõe que ela represente. Entretanto, é claro que a linguagem de Alceste é codificada de maneira distinta daquela dos pequenos marqueses (que pertencem à mesma camada social que ele, mas não ao mesmo *grupo*). O que é socialmente codificado no *discurso* da personagem é o que ela toma de empréstimo a este ou aquele tipo de discurso já existente na sociedade em que vive, e que utiliza como sistema codificado: assim, Celimena ao dizer a Alceste "Não, o senhor não me ama como se deve amar." (*O Misantropo*, ato IV, cena 3) profere um discurso que pressupõe haver tal ou tal tipo, não tanto de amor, mas de *discurso sobre o amor*[25] no grupo social a que eles pertencem. O que é "social" na linguagem da personagem não é o reflexo de uma realidade, mas a "citação" de tal ou tal tipo de *discurso social*. Defrontamo-nos aqui com o problema capital da pluralidade de discursos no interior do discurso da personagem (o *dialogismo* bakhtiniano), problema cujo aspecto mais interessante é o fato de uma classe social tomar emprestado o discurso de uma outra classe (e em geral da classe dominante); problema extraordinariamente atual no teatro e ao qual voltaremos. Exemplo: nas formas imediatamente contemporâneas do *teatro do quotidiano*, as personagens de Franz-Xavier Kreutz, Michel Deutsch, Jean-Pierre Wenzel, não podem proferir um discurso próprio, são obrigadas a tomar de empréstimo o discurso (os discursos) dominante para expor problemas que são seus.

25. A mesma fórmula "amar como se deve" encontra-se na boca do camponês Pierrô (*Don Juan*, ato II, cena 1), com um outro desenvolvimento discursivo. O cômico nasce precisamente desse uso de uma linguagem tomada de empréstimo a uma outra classe.

O discurso subjetivo

Esse tipo de análise reduz a parcela subjetiva do discurso da personagem: a presença, no interior de seu discurso, tanto do interlocutor quanto do discurso social, diminui o espaço reservado à enunciação subjetiva. No exemplo célebre, o "Ainda não o beijei hoje" (*Andrômaca*, ato I, cena 4), a tradição escolar ouve um grito espontâneo do amor materno; pode ser, mas é muito mais uma *arma* (de dois gumes) contra Pirro; é um golpe, que se poderia parafrasear da seguinte maneira, a Pirro que pergunta a Andrômaca: "Por acaso me procuráveis, Senhora? [...]", ela responde: "não é a vós que procuro e que amo, mas o menino Astianax, resto de Tróia" ("Já que uma vez por dia permitis que eu veja/ O único bem que me resta de Heitor e de Tróia")[26]. O discurso da personagem leva em conta não tanto a subjetividade, mas uma *intersubjetividade*.

O discurso da personagem afirma-se falando sua subjetividade, como "homem na língua". O teatro é o espaço privilegiado de exercício daquilo que Benveniste chama de "ato individual de apropriação da língua", que

> introduz aquele que fala na sua fala [...]. A presença do locutor em sua enunciação faz com que cada instância de discurso constitua um centro de referência interno. Esta situação vai manifestar-se através de um jogo de formas específicas cuja função é colocar o locutor em relação constante e necessária com sua enunciação [...]. É primeiramente a emergência dos índices de pessoas (a relação *eu/tu*) que só se produz na e pela enunciação: o termo *eu* denota o indivíduo que profere a enunciação, o termo *tu*, o indivíduo que nela está presente como alocutário. Da mesma natureza e vinculados à mesma estrutura de enunciação são os numerosos índices de ostensão (tipo *este*, *aqui*, etc.), termos que implicam um gesto que designa o objeto ao mesmo tempo que é pronunciada a instância do termo. (*Problèmes de linguistique générale*, t.II,p.82).

O discurso no teatro é realmente esse discurso centrado na enunciação, discurso do *eu/tu* (por oposição a um discurso do *ele*, objetivo), discurso do *aqui/agora*, em que funciona aquilo que Benveniste chama de *embreantes*; mas paradoxo fundador do teatro e de sua possibilidade – a característica dos embreantes é *não ter referente*: quem é *eu?* onde é *aqui*, quando é *agora*? São necessárias especificações exteriores ao discurso para lhe dar seu referente; a representação teatral, como se viu, constrói esse referente. Isto lhe permite dispor de uma infinidade de *aqui-agora*, e por extensão de uma pluralidade de *eu*. O *eu* teatral nunca é reservado a um *eu* histórica e biograficamente determinado, pois, se é "Cleópatra" quem fala, não é Cleópatra, mas qualquer atriz.

26. É compreensível que a escolha de uma leitura que privilegia o sentimento individual ou a relação interpessoal tenha reflexos na representação.

É destes dois pontos (a relação *eu-tu*, e o sistema do presente) que deveria se ocupar, em primeiro lugar, a análise do discurso da personagem enquanto discurso subjetivo. Assim, a relação *eu-tu* implica numa relação sempre renovada, entre a personagem e sua própria subjetividade, como entre esta e as outras subjetividades. A cada momento da ação a relação *eu-tu* indica o movimento das relações intersubjetivas. Uma questão se coloca a toda leitura: o que a personagem, numa determinada seqüência, faz de seu *eu*?

Tomemos dois exemplos opostos: em primeiro lugar, o discurso auto-reflexivo de Fedra que, na grande cena da declaração de amor a Hipólito (ato II, cena 5), só fala seu próprio *eu* (o mais das vezes na posição de sujeito), às vezes de forma metonímica:

> Sempre diante de meus olhos julgo ver meu esposo.
> Eu o vejo, falo com ele, e meu coração... deliro,
> Senhor; meu louco ardor contra minha vontade se declara.
> [...]
> Sim, Príncipe, enlanguesço, ardo por Teseu.
> Eu o amo, [...]
> Amo. Não penses que te amando,
> Inocente a meus olhos aprovo-me a mim mesma,

Poder-se-ia citar todo o discurso de Fedra, não somente nesta cena, mas em quase todo o texto. Belo exemplo de discurso auto-reflexivo, cuja subjetividade, que funciona no nível da ação como no plano do discurso interpessoal, sugere o comentário ilusório de uma psicologia do indivíduo.

Um exemplo inverso: o discurso anônimo em que Ruy Blas lança sua apóstrofe aos ministros (*Ruy Blas*, ato III, cena 2), e, como primeiro ministro todo-poderoso, não pode dizer *eu*, por não ter identidade, por usar um nome usurpado.

A análise do *sistema temporal* também é extremamente reveladora da relação da personagem com o tempo e a ação. Nas primeiras peças de Adamov, o "herói" (a personagem central de todos esses relatos oníricos) é incapaz de se falar ou de falar sua própria ação no presente. Seu discurso auto-reflexivo é um discurso no futuro (ou às vezes no futuro do pretérito), em que o ato é transferido a um momento da ação que se precipita perpetuamente para frente. Aqui também o discurso subjetivo da personagem remete mais a um certo tipo de relações interpessoais que comandam a ação e por ela são comandadas, do que à psicologia da personagem incapaz de se falar no presente e que adia para o dia seguinte a sua veleidade (*O Sentido da Marcha, O Reencontro*).

Defrontamo-nos aqui com o problema da *modalização* da enunciação, que corresponde a uma relação interpessoal, social, e assim exige uma relação entre os protagonistas da comunicação. Uma frase é marcada por uma única modalidade de enunciação, obrigatória, que pode ser declarativa, interrogativa, imperativa, exclamativa, e especifica o tipo de comunicação entre os interlocutores, assim como "a adesão do locutor a seu próprio discurso" (expressa por "talvez", "sem dúvida", "evidentemente"...). É a sintaxe que assume uma parte considerável da modalização da enunciação; e, neste ponto, o estatuto do discurso de teatro não é diferente daquele do diálogo de romance (assim, por exemplo, o discurso todo recheado de negações com o qual Madame de Clèves recusa Nemours na última página do romance de Madame de La Fayette). Mas no teatro há *reversão da modalização sobre o conteúdo do discurso*; modalizar a enunciação do discurso não é tanto lhe dar uma "cor" particular, mas lhe conferir *um outro sentido*: a modalização torna-se, numa abordagem adequada, o próprio conteúdo da mensagem. O que é dito não é objeto do questionamento e da incerteza, mas, antes, o próprio questionamento ou incerteza determina um certo tipo de relações de linguagem com o interlocutor: "Não respondeis?" pergunta Hermione a Pirro, que não a ouve mais (*Andrômaca*, ato IV, cena 5), e a frase expressa como mensagem não tanto a pergunta a uma eventual resposta, mas antes o apelo fático ao outro. Mais ainda que o teatro clássico, o teatro contemporâneo trabalha com o concurso da modalização e baseado nela. Nele, a palavra é marcada pela incerteza, deliberadamente dissociada de um referente "realista", sua subjetividade é exibida; a modalização tem nele estatisticamente um papel infinitamente mais importante que no teatro clássico. Por exemplo, na célebre frase de *Fim de Jogo*, de Beckett, vê-se como se instala a modalização: "Acabado, acabou, vai acabar, talvez vá acabar".

Heterogeneidade do Discurso da Personagem

A personagem em cena é falada em princípio por um só ator (e se houver distorções, serão percebidas como tais); por outro lado, há em muitas formas de teatro – e não estamos pensando só em Brecht – um esforço para alinhar o discurso da personagem com um referente "quotidiano": é assim que falam o marquês, o criado, o açougueiro, o alto executivo, o agricultor da Picardia. Daí a presença, no discurso da personagem, de um "efeito de real" freqüentemente muito forte, que confere a esse discurso uma unidade, pelo menos aparente, que supera as diferenças. Há formas de teatro que operam com a unidade do discurso de tal ou tal personagem, como os "tipos" da comédia; é o caso do "naturalismo" do discurso de certas personagens de Goldoni ou de Tchékhov – de certas, não de todas. Em outros casos, é a uniformidade do "estilo" de um Corneille ou de um Racine, que confere ao discurso da personagem um efeito de unidade.

Essa unidade é quase mais aparente do que real, pelo menos naquele teatro que não é excessivamente convencional. Há, no enuncia-

do teatral de uma personagem, a presença de discursos cujo estatuto é heterogêneo; paralelamente ao discurso subjetivo, há *discursos citados*: discursos da opinião comum, da "sabedoria popular", aforismos, provérbios, máximas, enunciados na terceira pessoa colocados à distância como elementos objetivos. O discurso teatral mais subjetivo contém em si um aglomerado de discursos outros, tomados de empréstimo a elementos culturais da sociedade ou mais freqüentemente da camada social em que evolui a personagem. Pode-se afirmar, sem exagero, que uma parte considerável do efeito do distanciamento brechtiano consiste em subtrair os enunciados da personagem à ilusão do monocentrismo, para neles mostrar justaposições de enunciados de proveniências diversas; mais particularmente, esse trabalho consiste na justaposição de um discurso subjetivo e de um discurso colocado à distância, objetivado. Um exemplo admirável, quase fabuloso, é o da personagem principal de *A Alma Boa de Setsuam*, dividido em duas personagens com discursos opostos. Aquilo que se convencionou denominar conflito interior da personagem é, no teatro, colisão de discursos; a cada passo nos confrontamos com este fato decisivo: mesmo no monólogo, o discurso da personagem só funciona por meio do diálogo, implícito ou explícito. Toda análise do discurso, por pouco rigorosa que seja, não pode deixar de mostrar que o discurso da personagem não é uma torrente contínua, mas a justaposição de camadas textuais diferentes, que entram em relação, geralmente conflituosa. Mais que isso: são essas camadas discursivas diferentes que propiciam o diálogo. A relação entre discurso da personagem e diálogo constitui uma verdadeira relação dialética. É impossível analisar o discurso da personagem como uma mônada isolada, mas inversamente é sua *heterogeneidade textual* que lhe permite ser posto em relação com outros discursos.

4. DIÁLOGO, DIALOGISMO, DIALÉTICA

A palavra teatral é, mesmo no monólogo, essencialmente dialogada. O diálogo teatral é mais a emergência verbal de uma situação de fala que comporta dois elementos em confronto, do que uma série de camadas textuais com dois ou mais sujeitos da enunciação.

Diálogo e Situação de Diálogo

É sem dúvida importante fazer o que faz toda dramaturgia "clássica"[27], isto é, situar as diversas formas de diálogo e sua combinatória

27. Cf., por exemplo, Jacques Schérer, *La dramaturgie classique en France*, e Pierre Larthomas, *Le langage dramatique*.

no interior do conjunto do texto dramático: diálogo em que as personagens confrontam-se, retórica ou passionalmente, em longas tiradas elaboradas com grandes efusões; esticomitias (réplicas verso a verso ou hemistíquio a hemistíquio), como nos momentos de grande tensão da tragédia; réplicas entrecortadas e zombarias que se alternam na comédia clássica; cenas múltiplas em que se combinam, como uma trança as réplicas dos interlocutores; diálogo falso, em que um locutor toma quase todo o espaço com um discurso simplesmente pontuado, com as réplicas de um interlocutor, encarregado de garantir a seqüência, como em certas cenas com confidente na tragédia clássica ou no drama romântico; diálogos "paralelos" sem interlocução (com ou sem apartes) como às vezes em Shakespeare, e freqüentemente no teatro do absurdo. Tantas formas de diálogo cuja descrição é útil, pelo menos formalmente.

Digamos que *o modo de interação verbal* já é um sinal que permite construir o sentido, e que é em si mesmo portador de sentido. É óbvio entretanto que não "compreenderíamos", como o fazemos, o *sentido* de uma cena em língua estrangeira, se não dispuséssemos de outros elementos. A base do diálogo é a *relação de força* entre as personagens, entendendo-se esta fórmula em seu sentido mais amplo; a relação amorosa pode ser também uma relação de dominação: desejar é ser suplicante e estar então em posição de "inferioridade" em relação àquele que detém o objeto do desejo. Daí decorre todo um jogo na constituição dessas relações de forças que determinam as condições do próprio exercício da fala. Assim, como o mostra O. Ducrot com muita precisão[28], toda cena de interrogatório ou simplesmente de interrogação supõe (ou mais exatamente pressupõe) que a personagem que interroga tem a *qualidade* para fazê-lo, portanto que as relações "jurídicas" entre o interrogador e o interrogado são tais que é possível uma relação de linguagem dessa espécie, e que o interrogado é *obrigado* a responder ou se obriga a fazê-lo. A famosa cena de Augusto e seus conselheiros (*Cina*, ato II, cena 1) só tem sentido em relação com a ordem implícita de Augusto, ordem a que ninguém poderia se furtar; em virtude de sua posição de senhor, Augusto pode obrigar aqueles que convoca a lhe dizerem se deve ou não abdicar.

Um diálogo de teatro tem então uma dupla camada de conteúdos, produz duas espécies de mensagens; o mesmo sistema de signos (lingüísticos) é portador de um duplo conteúdo:

a. o próprio conteúdo dos enunciados do discurso,
b. as informações que dizem respeito às condições de produção desses enunciados.

28. Cf. Oswald Ducrot, *Dire et ne pas dire* e *Le dire et le dit*.

Esquecer esta segunda camada de informações, pelo fato de ela ser menos evidente, significa mutilar o sentido dos próprios enunciados, como trataremos de demonstrar com alguns exemplos. O diálogo de teatro se constrói com base em um *pressuposto* que o governa: um dos interlocutores, por exemplo, tem qualificação para impor a lei do diálogo. Mais ainda: a mensagem primeira do diálogo de teatro é justamente a relação verbal e os pressupostos que a governam. Ora, essa relação verbal é, ela própria, dependente das relações (de dominação principalmente) entre as personagens, na medida em que tais relações apresentam-se como imitação da realidade: são a matéria principal da *mímesis*. É, pois, inútil dizer que essas relações são, elas próprias, dependentes das relações "sociais", para empregar o termo mais amplo.

Diálogo e Ideologia

Retomaremos, para este ponto da relação ideologia-discurso, a análise muito clara que faz Régine Robin em *Histoire et lingüistique*; comentando um texto de Haroche, Henry e Pêcheux[29], ela lembra que:

> • as ideologias[30] não são elementos "neutros", mas forças sociais, ideologias de classe;
>
> • os discursos não são redutíveis às ideologias, nem as ideologias são passíveis de se sobreporem aos discursos; sabe-se que as formações discursivas são *um componente* das formações ideológicas[31], isto é, que as formações ideológicas governam as formações discursivas;
>
> • as formações discursivas só podem ser entendidas em função das condições de produção, das instituições que as pressupõem e das regras constitutivas do discurso: como observava M. Foucault, não se diz qualquer coisa, a qualquer hora, em qualquer lugar;
>
> • as formações discursivas devem estar relacionadas com as *posições* dos agentes no campo das lutas sociais e ideológicas;

29. "La sémantique et la coupure saussurienne: langue, langage, discours", em *Langages* n. 24, dez. 1971, p. 102.

30. Pode-se definir a ideologia, segundo Louis Althusser, como "a maneira pela qual os homens vivem suas relações com as condições de existência". O mesmo autor define as ideologias práticas "de um lado como formações complexas de montagens, de noções, de representações, de imagens; e de outro, de montagens de comportamentos, atitudes, gestos, sendo que o conjunto funciona como normas práticas que governam a atitude e o posicionamento concreto dos homens, a respeito dos objetos reais de sua existência social e individual e de sua história" (citado por Régine Robin, *Histoire et linguistique*, pp. 101-102).

31. "Falaremos de formação ideológica para caracterizar um elemento suscetível de intervir, como uma força em confronto com outras forças na conjuntura ideológica, característica de uma formação social, num dado momento; cada formação ideológica constitui, assim, um conjunto complexo de atitudes e representações, que não são nem "individuais" nem "universais", mas referem-se mais ou menos diretamente a posições de classes em conflito umas em relação às outras." (ibidem, p. 104.)

> • as palavras só são passíveis de análise em função das combinações, das construções nas quais são empregadas"[32].

Este resumo tem aplicação imediata no diálogo de teatro se relacionado com o que Régine Robin chama de *posições discursivas* dos locutores. Ora, essas posições discursivas podem ser identificadas graças àquilo que constitui o conteúdo explícito do discurso, e mais ainda àquilo que R. Robin chama de "*in-asserté*" e que é um "pré-construído" do discurso, análogo em seu funcionamento ao *pressuposto*, tal como o define O. Ducrot, isto é, o que é a *base comum*, a asserção, que não se põe em dúvida e sobre a qual se constrói o diálogo, com suas divergências.

É evidente, por exemplo, que um diálogo shakespeariano, em que o rei é um dos locutores, *pressupõe* máximas que definem a relação feudal do rei com seus vassalos (a posição discursiva), com todas as modificações sócio-históricas, que a época de Shakespeare introduz nas relações feudais: a contradição ocorre entre essas *máximas pressupostas*, e as *posições de discursos diferentes* que a rebelião dos vassalos estabelece. Assim, nos diálogos entre o rei Lear e suas filhas revoltadas (ao lado do discurso construído, de seus argumentos familiares, morais, afetivos, mesmo políticos), o que ocorre é a mudança na relação de forças entre o velho rei e as novas senhoras.

Vê-se por quais mediações a ideologia investe-se num texto de teatro, mais no plano dos pressupostos, que regem as relações entre as personagens, do que no plano do conteúdo explícito (e mesmo de suas conotações). Assim, as conseqüências ideológicas da crise do feudalismo, no fim do século XVI na Inglaterra, são menos perceptíveis no conteúdo dos diálogos, do que nas situações de linguagem que se estabelecem entre as personagens: os textos integrais de *Ricardo II* e de *Macbeth* iluminam-se em função de uma tal leitura dos diálogos. Com uma particularidade própria do teatro: o que, na leitura de textos outros (discursivos ou romanescos), é entendido apenas como um trabalho crítico sobre o texto, pode no teatro tomar forma e, em sentido próprio, ser *exibido* pela encenação; tudo se passa como se a tarefa do encenador fosse precisamente mostrar "visualmente" as situações de linguagem e, por extensão, as posições discursivas.

Propor Questões ao Diálogo

Assim, pois, questões sobre o diálogo constituem, antes de tudo, questões sobre as condições de produção do mesmo. O poder de impacto do diálogo sobre o espectador deve-se sobretudo ao descompasso

32. Ibidem.

entre o discurso pronunciado e suas condições de produção, ou à anormalidade das condições de produção.

O primeiro trabalho sobre o texto de um diálogo consiste em propor-lhe questões sobre:
a. as relações de *dependência* entre as personagens, no interior de uma determinada formação sócio-histórica: amo-servidor, rei-súdito, homem-mulher, amante-amado, solicitante-solicitado etc.;
b. a incidência dessas relações na fala dos locutores, com todas as conseqüências sobre a *força ilocutória* dos enunciados: assim, o próprio sentido de um enunciado imperativo depende da possibilidade de o locutor ser obedecido; deve-se pois dirigir ao texto uma série de perguntas: quem fala? quem tem o direito de falar? quem é o primeiro a se pronunciar? etc.;
c. os *pressupostos* sobre os quais repousa a própria existência do diálogo – não confundir com aqueles que regem os *enunciados* desse diálogo.

As Contradições

As respostas a essas perguntas levam a um certo número de evidências que merecem ser assinaladas apenas de passagem; freqüentemente, no entanto, elas permitem ver como o diálogo funciona mediante um certo número de contradições.

Contradição entre a fala dos locutores e sua posição discursiva

Um servidor não fala diante de seu amo, um bufão não injuria um rei; ora, *Rei Lear* e tantos outros textos shakespearianos mostram como essa contradição pode ser produtora de sentido. Vimos acima como o diálogo no drama de Victor Hugo reside na vontade de fazer falar quem não tem a palavra e está numa posição "impossível": a cortesã com o rei casto, o lacaio com os ministros ou com a rainha... Então o sentido se desloca: concentra-se não na significação dos enunciados, mas, por absurdo, nas condições de produção da palavra eficaz e de sua escuta possível. Se retomarmos aqui a noção dramatúrgica de *verossimilhança,* veremos que ela tem a ver mais com as condições de exercício do diálogo do que com a "psicologia". Se a dramaturgia barroca pressupõe freqüentemente esta visível contradição, a dramaturgia clássica esforça-se por reduzi-la. Mas a contradição não deixa de existir, conferindo à cena clássica sua força e seu sentido: é o caso da cena 4 do ato I de *Andrômaca* que mostra o confronto da heroína e de Pirro. Ora, essa cena sinaliza a inversão possível da relação senhor-escrava, vencedor-vencida; todo o diálogo se apóia no conflito do duplo pressuposto: Andrômaca em situação de fraqueza, Andrômaca em situação de força. Pode-se até mesmo se perguntar se o *sentido* da cena não é este: mostrar essa *inversão* na situação de fala, inversão operada pelo vencedor (mas em virtude de qual força surgida nele-fora dele? questão formulada, indecidível, brecha psicológica de cujo significado mal dão conta os vocábulos *amor* ou *paixão*).

Contradição entre condições de enunciação e conteúdo do discurso

É assim que funciona uma grande parte do teatro de Marivaux, pela inversão das condições de produção do discurso: daí o diálogo claudicante. O exemplo de *O Jogo do Amor e do Acaso* é excelente, pois nele amos e servidores permutaram suas posições discursivas; mas são exemplos quase tão bons os discursos hipócritas dos amos em *A Dupla Inconstância*, dissimulando sua verdadeira situação de fala.

Em Beckett, esta contradição assume uma outra feição: as condições de produção do discurso são dissimuladas e é na ignorância que pesa sobre elas, que se escreve o suspense do diálogo. É o que ocorre em *Fim de Jogo*, com as relações de fala Hamm-Clov, e com a incerteza a respeito das correlações de forças que as sustentam.

Um bom exemplo é o da cena 2 do ato II de *Lorenzaccio*, cena que já analisamos mostrando o jogo das articulações[33]: as propostas de Lorenzo e de Valori, núncio do papa ("Venha à minha casa... vamos fazer seu retrato..."), respondem a um *não-dito* nas palavras do jovem Tebaldeo, a um *subentendido*, por meio do qual ele ofereceu seus serviços ("contrate-me, compre-me")[34] e cujas marcas indiciais são fáceis de localizar no discurso e na gestualidade. Percebemos, então, a real situação de discurso de Tebaldeo, solicitante, repetindo como um papagaio bajulador as observações (aliás, mal compreendidas) de Valori, e aceitando submeter-se a um interrogatório indiscreto da parte de seu futuro "patrão". Identifica-se o lugar onde funciona a *mímesis*: na imitação de uma situação de discurso que é, mais do que aquela do artista do Renascimento, a do artista, do escritor no começo do século XIX. Afirmação de independência moral, de autonomia da arte (arte pela arte), mas escravidão nas condições de produção; afirmação de um comércio eqüitativo, venda "livre" do objeto-quadro, ou do objeto-livro, mas na realidade escravidão em que o patrão comprou a força de trabalho monopolizando antecipadamente toda a produção. Cena extraordinária que mostra como a *referência* deve ser buscada, não tanto no referente sócio-histórico dos enunciados, mas na própria situação de produção do diálogo.

33. Ver pp. 148-152.

34. Sem falar, no diálogo dos protagonistas, dos indícios bastante claros de uma sedução ou de uma compra homossexual, pois o individual e o político estão, nesse caso, estreitamente associados.

Os Enunciados no Diálogo

A palavra produtiva

Conclui-se que o diálogo é o desenvolvimento, a formalização de duas posições discursivas em confronto. Conceito chocante para todos aqueles que estão habituados a ver no diálogo de teatro a emergência de conflitos em que se desenvolve a autonomia, a liberdade da palavra passional ou retórica. Essa autonomia, que o espelho do teatro mostra ser ilusória[35], não exclui a formalização de uma dialética palavra-ação, em que a palavra aparece como fator de mudança na ação e, por um revide, modifica suas próprias condições de produção[36]. Mas percebe-se que, mesmo no teatro clássico francês, espaço privilegiado, os exemplos de diálogo em que a palavra é realmente produtiva são infinitamente mais raros do que se pensa. A *palavra persuasiva* dos gregos só encontra espaço nas condições quase jurídicas em que o código permite o desdobramento de um discurso lógico: uma relativa igualdade nas situações de discurso etc. Pode-se dizer que a dramaturgia de Corneille envida todos os esforços para constituir e construir as condições de exercício de uma interação verbal eficaz: os locutores podem convencer e se convencer. Em Racine, ao contrário, é realçada a ineficácia de um diálogo em que, apesar das aparências, ninguém convence ninguém. Recuperamos aqui, por um outro viés, a importância da *função fática* no diálogo, e o fato de que o encadeamento dos enunciados, suas interações são mais importantes do que seu conteúdo.

Diálogo e Dialogismo

Os próprios enunciados estão inseridos num sistema de contradições que ora são dialeticamente suprimidas, ora subsistem lado a lado. Vimos, a propósito dos discursos das personagens, que estes comportam enunciados justapostos que remetem a formações discursivas diferentes: primeira forma de dialogismo, infinitamente interessante, na medida em que supõe a não-coincidência da personagem consigo mesma, questionando sua unidade e mostrando em seu discurso a emergência das contradições da história, muito além da psicologia individual. Podem-se ler, assim, até mesmo os grandes monólogos deliberativos da época clássica: as estâncias de *Le Cid*, e também, examinando-os mais atentamente, os monólogos passionais de Racine. O monólogo inclui enunciados e máximas cujos *pressupostos* não são os mesmos.

Poder-se-ia mostrar que o dialogismo, no interior do discurso de uma personagem, não é somente a fratura em duas *vozes*, como quer Bakhtin, mas a *colagem* (ou a *montagem*) de enunciados radicalmente heterogêneos[37]. E além disso, afeta não somente esta ou aquela forma moderna de teatro, mas o gênero como um todo, pois é *constitutivo do diálogo de teatro*, por um viés imprevisto que é o do *pressuposto comum*: se há diálogo (e dialogismo), é que todas as consonâncias e dissonâncias, os acordos e os conflitos ocorrem em torno de um núcleo comum. Quando Bakhtin nega que haja dialogismo no teatro, ele tem razão, porque vê a existência desse núcleo; e não tem razão, porque é justamente esse pressuposto comum que permite o confronto, a justaposição, a montagem, a colagem de diferentes vozes. Para discutir, é preciso concordar num ponto não questionado que, mesmo não formulado, é a própria base da fala comum. A partir do famoso exemplo "o rei da França é calvo", pode-se discutir, concordar ou brigar a respeito da calvície do rei da França; mas seria preciso estar de acordo quanto ao fato (*pressuposto*) de que a França tem um rei; o diálogo acabará rapidamente se alguém exclamar: "Mas não existe rei na França!" Note-se, entre parênteses, que em certas formas de teatro, o de Ionesco, por exemplo, o diálogo continua: poder-se-ia mostrar que a característica do diálogo ionesquiano é a de funcionar sem pressuposto comum. Mas também ele não é nem dialógico, nem dialético; é absurdo.

Vê-se de maneira precisa que, em *Lorenzaccio*, de Musset, o herói é confrontado com enunciados que pertencem a várias formações discursivas, provenientes de várias formações ideológicas: o discurso "liberal" de Felipe Strozzi, com suas conotações culturais de latinidade heróica, o discurso dos "ultra" e "Jeune France", fácil de localizar nos enunciados de Tebaldeo[38]. A cada vez, o diálogo só pode se estabelecer porque Lorenzo assume os *pressupostos* (contraditórios) sobre os quais se assentam os discursos de seus interlocutores. Decorre disso a posição central e centralizadora do herói, que funciona como "consciência especular", segundo a fórmula de Althusser[39], posição que é também destrutiva, pela anulação sucessiva dos discursos com os quais se confronta.

35. A partir do momento em que no "texto" do personagem emergem vários discursos contraditórios ou pelo menos divergentes, originários de inúmeras formações discursivas, torna-se difícil mostrar a palavra como produto de uma consciência livre, de um "sujeito" autônomo e criativo.

36. O exame dessa relação dialética, em cada seqüência média (cena), seria um trabalho particularmente fecundo, inclusive no plano pedagógico. Ver pp. 187-188.

37. Ocorre *montagem* quando os elementos heterogêneos adquirem sentido pela combinação, pela construção que se faz com eles; há *colagem* quando é a heterogeneidade, e não a combinação, que produz o sentido.

38. Cf. nosso artigo "Révolution et topique de la cité: *Lorenzaccio*", em A . Ubersfeld, *Le théâtre et la cité*.

39. Louis Althusser, *Pour Marx*, "Vers un théâtre matérialiste".

Poderíamos tomar outros exemplos, mostrar como Nero é provisoriamente vencido por Burrhus (em *Britânico*, ato IV, cena 3), porque é obrigado a assumir formalmente os pressupostos do discurso deste último. Ademais, não se deveria imaginar que só há pressupostos políticos ou "ideológicos": o pressuposto que embasa um diálogo pode ser também, *amo X* ou *X me ama* (com a ressalva de que haja ou não articulação com a ideologia neste último caso)[40]. Quanto ao cômico, uma de suas fontes vem da presença, no mesmo diálogo, de pressupostos diferentes, não percebidos pelos interessados ou, ao contrário, da adoção totalmente hipócrita de um pressuposto ao qual o locutor não adere: é o caso de Valério, obrigado, no diálogo com Harpagon, a adotar o pressuposto *o dinheiro é tudo* (*O Avarento*, ato I, cena 5). A cerimônia final do *Doente Imaginário* é a materialização do pressuposto que sustenta todos os discursos de Argan: a presença do médico cura magicamente por contato.

De Alguns Procedimentos de Análise do Diálogo

Do que acaba de ser exposto, podem-se extrair algumas orientações de pesquisa sobre o diálogo de teatro. É preciso:

a. estabelecer a posição discursiva dos diferentes locutores e, mais concretamente, sua situação de fala, por vezes imperceptível, oculta pela evidência do sentido (dos enunciados): é freqüentemente um não-dito do discurso que a condiciona; é preciso então procurar os *índices* que permitirão discernir a situação "real", as relações "reais" entre as personagens: gestualidade, modalizações etc.; é necessário fazer o duplo inventário do *subentendido* (Tebaldeo quer muito vender sua pintura, Valori quer algo de Lorenzo, Andrômaca não tem a liberdade de se locomover), e do *pressuposto* (a arte é, por natureza, reivindicadora, a arte é livre, uma cativa fica submetida ao vencedor) que determina a posição discursiva dos locutores;
b. pesquisar os *pressupostos* que condicionam o próprio diálogo; assim, na cena de Tebaldeo, Lorenzo e Tebaldeo estão de acordo sobre os seguintes pressupostos: Florença = mãe venal, corrupta; arte = produção natural que se desenvolve numa terra fecundada pela podridão. São pressupostos em relação aos quais o diálogo funciona na diferença, por conflito (ou por adição) no âmbito, não do pressuposto, mas do *posto* (daquilo que está diretamente em questão, que se pode *negar*,

40. Seria interessante mostrar como a estrutura edipiana da família (e do psiquismo) pode funcionar como pressuposto. Ir-se-ia talvez bem longe, localizando por esse viés a articulação do analítico com o ideológico.

sobre o que se pode interrogar – enquanto o pressuposto está fora de qualquer negação, de qualquer questionamento, como um postulado). Lembramos que seria inútil procurar em tal ou tal diálogo um pressuposto que se reduzisse a uma fórmula ideológico-política: assim em *A Intrusa*, de Maeterlinck, exemplo radical, o pressuposto é *fantástico*: o diálogo todo, múltiplo, complexo, fugidio, com numerosas personagens, pressupõe que *a morte é alguém que entra na casa das pessoas.* Corolário: localizar os múltiplos pressupostos no interior das camadas discursivas atribuídas a uma personagem, multiplicidade que lhe permite dialogar com muitas personagens;
c. fazer um levantamento dos enunciados produzidos (com suas referências históricas), que permita verificar como funciona o *posto* do discurso, os enunciados explícitos. Assim, nesta mesma cena de Tebaldeo, o posto diz respeito à liberdade do artista, com suas implicações biográficas (discurso recorrente em Musset: cf. *O Filho de Ticiano*), ou a ligação da arte com a catástrofe histórica. Esses enunciados produzidos podem ser estudados: *a)* em seu funcionamento próprio e seu encadeamento no diálogo, *b)* em sua relação com tal ou tal formação discursiva, *c)* em sua relação com os pressupostos.

Algumas Observações à Guisa de Conclusão

a. É possível construir não somente uma semântica do discurso teatral, mas a rigor até mesmo uma semiologia, pois o pré-construído (ou o pressuposto) é anterior ao significado dos enunciados; mas uma tal semiologia não poderia ser entendida, dissociada de uma *pragmática* que determinasse as condições de exercício da palavra discursiva.
b. O discurso teatral mostra-se como uma prática que abrange uma considerável parte de discurso social, em forma de pré-construído ou de pressuposto, discurso social que ninguém em particular leva em consideração, do qual ninguém é *sujeito*; a idéia da responsabilidade, do direito de propriedade de uma pessoa sobre sua linguagem, então, se distancia. Esse caráter não individual torna-se mais sensível no teatro pelo fato de o mesmo discurso passar de boca em boca.

Este tipo de análise é importante, pois mostra a inclusão do discurso "social" em forma de citações, fórmulas, máximas, provérbios, objeções internas, no próprio interior do discurso (ou dos discursos); portanto, pode-se mostrar como o discurso dominante não age somente *através* da palavra, mas *sobre* a palavra, informando as relações entre as personagens. Chegamos aqui às formas recentes de teatro, o que chamamos, na França e na Alemanha, de *teatro do quotidiano*, e cuja escritura mostra no diálogo os farrapos do discurso dominante, dilacerados, mas tenazes e destruidores, em bocas que não teriam nada a ver com ele. Daí decorrem suas surpreendentes virtudes críticas.

É nesse nível do discurso teatral, e particularmente do diálogo, que a relação ideologia-escritura teatral é a mais legível.

Inversamente o teatro, como prática, permite mostrar como a ideologia não é somente representação, mas produção, na medida em que condiciona as relações entre os homens (discursos e ações).

c. Este tipo de análise não é inocente: mostra-nos primeiramente que, no nível do discurso, não é possível escapar totalmente da *mímesis*, ainda que se lhe confira seu sentido não naturalista de imitação das condições de produção da palavra. E depois a importância do teatro é ressaltada pelo fato de exibir o papel da palavra em relação à situação e à ação; é por esse viés que pode agir a reflexão "brechtiana" do espectador: mostrar o que vale, o que pesa, o que "quer dizer" (no sentido mais concreto) um discurso.

d. O papel fundamental da encenação em relação a um discurso que, em princípio, preexiste a ele, consiste em exibir *o pré-construído*, em mostrar o que pertence ao terreno do não-dito (ou do dito conotativo ou indicial). A encenação mostra quem fala e como se pode ou não falar. Às vezes, e por efeito do deslocamento histórico, a mudança nas formações discursivas faz que um ou outro elemento perca seu sentido e sua atualidade; a tarefa da encenação é construir e exibir um pressuposto paralelo, "semelhante" como triângulos são semelhantes: é o caso de Bernard Sobel, reconstituindo um anti-semitismo pré-construído diferente, e semelhante ao de Marlowe em *O Judeu de Malta*, para mostrá-lo, exibi-lo como pressuposto "ideológico". A encenação dos clássicos tem como tarefa não somente exibir os pressupostos, mas substituir aqueles que caíram em desuso, que não funcionam mais.

Digamos que o discurso no teatro é apenas uma parte de uma prática totalizante cuja característica é ser uma prática social, que instala não somente o espectador, mas os encenadores, atores e técnicos como agentes inscritos num circuito econômico (cf. *Lire le théâtre II*)[41].

41. O leitor encontrará em *Lire le théâtre III- Le dialogue de théâtre* uma parte dedicada à pragmática teatral.

Prelúdio à Representação

Tentamos mostrar como a atividade teatral, sejam quais forem as zonas sombrias que nela subsistem, seja qual for a complexidade do investimento intelectual e psíquico necessário, pode ser analisada, como outra qualquer, com o auxílio de procedimentos ainda artesanais.

Qual a utilidade da análise semiológica? Chamar a atenção para os *signos*, para a materialidade do texto com todas as suas significações possíveis. Os procedimentos semiológicos devem ser compreendidos como investigações prudentes, impedindo que se salte sobre o primeiro sentido que aparece pela frente, que "se troque a presa por sua sombra".

O interesse dos procedimentos semiológicos é fazer o inventário das múltiplas possibilidades do texto, inventariar suas riquezas, e permitir ao leitor, mas também ao pessoal de teatro – ao artista – fazer uma escolha. As determinações textuais aparecem exatamente como são: independentes, mas vinculadas umas às outras. Vinculadas também ao receptor, às suas próprias possibilidades de leitura e de escuta.

Longe de conduzir a um desespero relativista, a *um resultado qualquer*, oriundo de uma leitura impressionista ou da invenção anárquica, os procedimentos semiológicos podem, ao mesmo tempo, mostrar todo o espectro de possibilidades e privilegiar uma leitura que abranja o maior número dessas possibilidades. Pretende-se que essas análises sejam rigorosas, sem dúvida, mas longe de serem instrumento de coerção, podem estimular o prazer da inteligência e a liberdade do artista, desse artista que cria um objeto no mundo.

O REAL E O CORPO

O fascínio exercido pelo teatro – em perpétua crise, mas indestrutível – mantém-se, antes de tudo, por ser ele um objeto no mundo, um objeto concreto, por sua matéria ser não uma imagem, mas objetos e seres reais: seres, sobretudo, o corpo e a voz dos atores.

A prática teatral é "materialista": o que ela diz é que não há pensamento sem corpo; o teatro é corpo, e o corpo é primordial e expressa o desejo de viver, mas toda sua atividade está subordinada a condições concretas de exercício, que são sociais. Pode-se idealizar como leitor, mas é menos fácil fazê-lo quando se está mergulhado na prática do teatro.

O teatro é corpo: o que ele diz é que as emoções são necessárias e vitais, e que ele – teatro – trabalha com e para as emoções. O essencial é saber o que ele faz com elas.

OS ESFREGÕES E OS GUARDANAPOS

Se o teatro produz emoção, é porque ele é espelho do mundo, na verdade um espelho estranho, que aproxima, aumenta, suprime. Nele reina o impossível: é com ele que o teatro trabalha, é para dizê-lo que o teatro é feito. O teatro é o lugar onde figuram conjuntamente categorias que se excluem: as contradições do real encontram nele seu lugar, mas, em vez de camuflá-las, ele as exibe. Acrobata, ultrapassa o limite da binariedade do signo. Sem cessar, viola as coerções estruturais.

A circularidade do rito e do mito é comprometida por seu trabalho de produção. Sua figura principal é o *oximoro*. Oximoro é o tempo teatral. Assim, o mito é repetitivo, mas o teatro se organiza para fazer o mito dizer o que ele jamais havia dito: é o caso de Ésquilo ao reescrever *Prometeu*, é o caso das três versões do mito de Electra no teatro grego.

Oximoro é o espaço teatral, área de atuação e representação do real, signo *e* referente. Oximoro é também a personagem, ator vivo *e* figura textual.

Teatro: o herói afaga sua gloriosa nudez com o esfregão, enquanto o garboso guardanapo limpa o assoalho.

Teatro: a princesa guardadora de gansos, vestido cor de lua e pele de asno. O teatro é o lugar do escândalo: Orestes, criminoso-matricida é culpado-inocente, absolvido pelos deuses. O teatro exibe a insolúvel contradição, o obstáculo diante do qual a lógica e a moral estabelecida cedem seus lugares. O teatro traz a solução fantasmática, imaginária...

Como lidar com o escândalo? Três soluções: tudo retorna à ordem, as coisas após as saturnais voltam a ser como antes, as transgressões são punidas e o rei legítimo retoma seu trono. Ou então o escândalo é mantido, agravado, irrecuperável, até à destruição final, exacerbação indefinida da entropia do mundo. Ou, ainda, instala-se uma nova ordem: Atena absolve Orestes. O amanhã é hoje.

O oximoro teatral é a figura das contradições que faz as coisas avançar. Mas o trabalho da prática teatral pode também mostrá-las de relance, para logo em seguida recobri-las com um véu espesso: os teatros de consumo mostram o suficiente para fisgar e tranqüilizar. É que o teatral proclama o inaceitável e o monstruoso. Ele é a fissura na qual o espectador é violentamente forçado a preencher, como puder; do contrário, seu barquinho pessoal fará água por todos os lados. E não faltam formas teatrais que tapam rapidamente as fissuras, preenchem as brechas, limam os dentes do tigre. Outras obrigam a pensar, a buscar soluções: "Caro público, vamos! Procure o desfecho; tem que haver um adequado, tem que haver, tem que haver![1] "

EXORCISMO, EXERCÍCIO

Deparamos sempre com a mesma oposição. O teatro é representação de uma experiência real, com suas contradições explosivas, que em cena são visíveis como oximoros. Ora, esta experiência, no campo reduzido da área de encenação, o espectador pode vivenciá-la como exorcismo ou como exercício. A experiência teatral é um *modelo reduzido*. Enquanto tal, permite prescindir da experiência vivida, exorciza-a e faz que se vivencie, por procuração, emoções e pulsões que a vida cotidiana reprime: assassínio, incesto, morte violenta, adultério e blasfêmia, tudo o que é proibido está lá, presente em cena. Tanto a dor como a morte é dor e morte confortavelmente à distância. Banalidades: estamos no domínio privilegiado da *catharsis*. Para o conflito insolúvel, ela dá uma solução onírica e vamos embora contentes: as coisas se arranjarão sem nossa interferência.

Mas o *modelo reduzido* é também um instrumento de conhecimento: transformar, como faz o teatro, o insignificante em significante, semantizar os signos, é conceder ou atribuir-se o poder de compreender as condições de exercício da fala no mundo, a relação entre a fala e as situações concretas; discurso e gesto designam o não-dito que sustém o discurso. O teatro, sendo modelo reduzido de relações de forças, aparece como um exercício de controle de um objeto de ensaio reduzido e mais fácil de manejar.

Exorcismo, exercício: não se deve crer que essas duas visões de teatro se excluam mutuamente. Elas são vivenciadas em perpétua oscilação, de tal modo que a emoção convoca a reflexão que, por sua vez,

1. B. Brecht, epílogo de *A Alma Boa de Setsuam*.

realimenta o choque emotivo. O espectador talvez seja, então, dispensado de *sofrer* o que ele sofre na vida. O que Artaud denomina Peste é a liberação violenta, no espectador, de uma emoção específica, transtornante, mas que também é produtiva: faz o espectador vivenciar alguma coisa à qual ele está *absolutamente coagido a dar um sentido*.

O SENTIDO PRÉVIO

Conseqüentemente, no teatro, o sentido não só não preexiste à representação, ao que é concretamente dito, mostrado, como também não se forma sem o espectador. Daí as insolúveis dificuldades de toda hermenêutica teatral: como decifrar um sentido que ainda não se produziu? O texto é da ordem do indecidível: é a prática que constitui, constrói o sentido. Ler o teatro é simplesmente preparar as *condições de produção desse sentido*. É a tarefa do "dramaturgo", do semiólogo, do diretor, do leitor, a sua, a nossa. E o irracionalismo está em se constatar que esse sentido, sempre precedente à nossa própria leitura, escapa em larga medida a uma formalização rigorosa. Não eliminaremos do teatro o domínio do vivido, e o sentido construído por todos é também a memória de cada um. O traço insubstituível do teatro consiste em que, não sendo mais, como diz o poeta, "a voz de ninguém" – visto que o *scriptor* voluntariamente se ausentou –, ele investe a tal ponto o espectador, que acaba por ser enfim a voz de todos nós.

Bibliografia

OBRAS TEÓRICAS

ALTHUSSER, L. *Pour Marx*. Paris, François Maspero, 1965.

ARTAUD, A. *Le théâtre et son double*. Paris, Gallimard, 1938. (*O Teatro e Seu Duplo*, trad. Teixeira Coelho, São Paulo, Martins Fontes, 2ª ed., 1993).

AUSTIN, J. L. *Quand dire c'est faire*. Paris, Seuil, 1970. (*Quando Dizer é Fazer*, trad. de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto. Alegre: Artes Médicas, 1990).

BAKHTIN, M. *L'oeuvre de Rabelais et la culture populaire au Moyen Age et sous la Renaissance*. Paris: Gallimard, 1970. (*Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento – O Contexto de François Rabelais*. São Paulo, Hucitec/Editora da UnB, 1987).

_____. *La Poétique de Dostoïevski*. Paris, Seuil, 1970. (*Problemas da Poética de Dostoievski*, 2ª ed. revista. São Paulo, Forense Universitária, 1997).

BARTHES, R. "Eléments de sémiologie." *Communications*, n. 4, 1964. (*Elementos de Semiologia*. São Paulo, Cultrix, 1964).

_____. *Essais critiques*. Paris, Seuil, 1970.

BARTHES, R. & GREIMAS, J.A. *Sémiotique narrative et textuelle*. Paris, Larousse, 1973.

BENVENISTE, E. *Problèmes de linguistique générale*, 2 vol. Paris, Gallimard, 1968. (*Problemas de Lingüística Geral*, vol II, Campinas, São Paulo, Pontes, 1989).

BLABET, D. *Les Révolutions scéniques au XX^e. siècle*. Paris, Société internationale d'art du XX^e. siècle, 1975.

BRECHT, B. *Écrits sur le théâtre*. Paris, L'Arche, 1960. (*Estudos sobre o Teatro*. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 2005).

BREMOND, C. "La logique des possibles narratifs." *Communications*, n. 8, 1966. ("A Lógica dos Possíveis Narrativos". In: BARTHES R. *Análise Estrutural da Narrativa*. Trad. Maria Zélia Barbosa Pinto, 2.ed. Petrópolis, Vozes, 1972).

CHABROL, C. (org.). *Sémiotique narrative et textuelle*. Paris, Larousse, 1973. (*Semiótica Narrativa e Textual*. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1977).

DELAS, D.& FILLIOLET, J. *Linguistique et poétique*. Paris, Larousse, 1973. (*Lingüística e Poética*. São Paulo, Cultrix/Edusp, 1975).

DERRIDA, J. *L'Écriture et la différence*. Paris, Seuil, 1967. (*A Escritura e a Diferença*. São Paulo, Perspectiva, 1995).

DUBOIS, J. et alii. *Dictionnaire de lingustique*. Paris, Larousse, 1973. (*Dicionário de Lingüística*. São Paulo, Cultrix, 1978).

DUCROT, O. *Dire et ne pas dire. Principes de sémantique linguistique*. Paris: Hermann, 1972. (*Princípios de Semântica Lingüística: Dizer e Não Dizer*. São Paulo, Cultrix, 1972).

DUCROT, O.; TODOROV, T. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. Paris: Seuil, 1972. (*Dicionário Enciclopédico das Ciências das Linguagens*. São Paulo, Perspectiva, 1988).

ECO, U. *La structure absente*. Paris, Mercure de France, 1972. (*A Estrutura Ausente*. São Paulo, Perspectiva, 1976).

GENETTE, G. *Figures II*. Paris, Seuil, 1969.

GREEN, A. *Un oeil en trop. Le complexe d'Oedipe dans la tragédie*. Paris, Minuit, 1969.

GREIMAS, A.J. *Sémantique structurale. Recherche de méthode*. Paris, Larousse, 1966. (*Semântica Estrutural: Pesquisa de Método*. São Paulo, Cultrix, 1973).

_____. *Du sens. Essais sémiotiques*, 2 vol. Paris, Seuil, 1970 e 1983.

_____. "Les actants, les acteurs et les figures". In: CHABROL, C. (org.). *Sémiotique narrative et textuelle*. Paris, Larousse, 1973. ("Os Atuantes, os Autores e as Figuras". In: CHABROL, C. et alli. *Semiótica Narrativa e Textual*. São Paulo, Cultrix, 1977).

GROTÓVSKI, J. *Vers un théâtre pauvre*. Lausanne, La Cité-L'Age d'Homme, 1971. (*Em Busca de um Teatro Pobre*. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1976).

HALL, E. T. *La Dimension cachée*. Paris, Seuil, 1971. (*A Dimensão Oculta*, Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1977).

_____. *Le Langage silencieux*. Paris, Seuil, 1973.

HELBO, A. *Sémiologie de la Représentation. Théâtre, télévision, bande dessinée*. Bruxelles, Complexe, 1975. (*Semiologia da Representação*. São Paulo, Cultrix, 1980).

HJELMSLEV, L. *Le Langage*. Paris, Minuit, 1969.

JAKOBSON, R. *Essais de linguistique générale*, 2 vol. Paris, Minuit, 1963 e 1973.

LAPLANCHE, J. & PONTALIS, J.-B. *Vocabulaire de la psycanalyse*. Paris, P.U.F., 1967. (*Vocabulário de Psicanálise*. São Paulo/Lisboa, Martins Fontes, 1983).

LARTHOMAS, P. *Le langage dramatique. Sa nature, ses procédés*. Paris, Armand Colin, 1972.

LÉVI-STRAUSS, C. *Anthropologie structurale*, 2 vol. Paris, Plon, 1958 e 1972. (*Antropologia Estrutural*. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1976).

LOTMAN, Y. *La structure du texte artistique*. Paris, Gallimard, 1973.

MAINGUENEAU, D. *Introduction à l'analyse du discours*. Paris, Hachette, 1976.

MANNONI, O. *Clefs pour l'imaginaire ou L'Autre scène*. Paris, Seuil, 1969.

MARCELLESI, J. B.& GORDIN, B. *Introduction à la socio-linguistique*. Paris, Larousse, 1974.

METZ, C. *Langage et cinéma*. Paris, Larousse, 1971. (*Linguagem e Cinema*. São Paulo, Perspectiva, 1980).

MOUNIN, G. *Introduction à la sémiologie*. Paris: Minuit, 1970.

PRIETO, L. J. *Messages et signaux*. Paris, PUF, 1966. (*Mensagens e Sinais*. São Paulo Cultrix, 1973).

PROPP, V. *Morphologie du conte*. Paris, Seuil, 1965.

RASTIER, F. *Essais de sémiotique discursive*. Paris, Maison Mame, 1973.

ROBIN, R. *Histoire et linguistique*. Paris, Armand Colin, 1973.

SEARLE, J. *Les actes de langage. Essai de philosophie du langage*. Paris, Hermann, 1972.

SCHÉRER, J. *La Dramaturgie classique en France*. Paris, Nizet, 1950.

SOURIAU, É. *Les deux cent mille situations dramatiques*. Paris, Flammarion, 1950. (*As Duzentas Mil Situações Dramáticas*. São Paulo, Ática, 1993).

UBERSFELD, A. *Le Roi et le Bouffon. Étude sur le théâtre de Hugo de 1830 à 1839*. Paris, José Corti, 1974.

_____. *Lire le théâtre II. L'école du spectateur*. Paris, Messidor, 1981.

_____. *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*. Paris, Belin, 1996.

VAN DIJK, T. "Grammaires textuelles et structures narratives". In: CHABROL, C. (org.). *Sémiotique narrative et textuelle*. Paris, Larousse, 1973.

VERNANT, J.-P. & VIDAL-NAQUET, P. *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*. 2 vol. T. I. Paris, François Maspero, 1972; T. II. Paris, La Découverte, 1986. (*Mito e Tragédia na Grécia Antiga*. São Paulo, Perspectiva, 1999).

Índice de Conceitos

A
actante – 34
actancial (modelo) – 34
ator – 61

C
catálise – 147
código – 12
colagem – 142
comunicação (processo de) – 19, 161
conotação – 13

D
denegação – 21
denotação – 13
destinatário – 35-42
destinador – 35-42
dialogismo – 168, 184
didascálias – 6-7, 160
discurso – 82, 157
discursivas (formações) – 180

E
enunciação – 84, 158, 162
enunciação (dupla) – 84, 87, 159
enunciação (sujeito da) – 74, 84
espaço dramático – 114

F
fábula – 29-30
fática (função) – 19, 172
funções da linguagem – 19

I
ícone – 11, 104
icônico – 97
ideologia – 180
idioleto – 88, 173
ilocutório (ou ilocucionário) – 164
índice – 11

M
matriz (de representatividade) – 6
metalinguagem – 20
metalingüística (função) – 20
metáfora – 78, 121
metatexto – 70-71
metonímia – 76, 78, 120

microsseqüência – 134, 145
modalização – 176-177
montagem – 142

N
núcleo – 147, 154

O
oximoro – 78

P
papel – 63
paradigmático – 12
paradigma – 12-13, 86
personagem – 33, 69
poética – 20, 79, 171
posto – 164
pressuposto – 154-155, 164-165
psique – 82-83

R
receptor-público – 20, 168
referente – 10, 16
referência – 137
ressemantização – 122-123

S
seqüência – 139
seqüência média – 144
signo – 8
significante – 10
significado – 10
subentendido – 153-154
símbolo – 11, 121
sinédoque – 76, 121
sintagmática – 13, 139-140

T
teatralidade – 5-6
teatralização – 25, 88

U
unidade de tempo – 126

Índice das Obras Teatrais Citadas*

A

Alma Boa de Setsuam (A) [Bertold Brecht, 1943] – 80, 178, 191n

Amédée ou Como se Livrar Dele [Eugène Ionesco, 1954] – 59

Andrômaca [Jean Racine, 1667] – 30, 35, *48*-49, *65*, *68*, *82*, 83, *86*, 104-105, 116, 119, 128, 131, *134*, 141, 144, 147, *167*, 175, 177, 182, *186*

Anfitrião [Molière, 1668] – 83, 122n

Antígona [Sófocles, 441 a.C.] – 40-41

Apocalipse com Figura [Jerzy Grotowski, 1968-1969] – 117

Atália [Jean Racine, 1691] – *127*

Ato Sem Palavras I [Samuel Beckett, 1971] – 6

Autos Sacramentales [Calderón, 1717] – 41

Avarento (O) [Molière, 1668] –186

B

Bajazeto [Jean Racine, 1672] – *65*, 131, 135-136, 166

Balcão (O) [Jean Genet, 1956] – 59, 116

Berenice [Jean Racine, 1670] – XI, 64, 68, 107, *127-128*, 137-138, 186

Bodas de Fígaro (As) [Beaumarchais, 1784] - 93n, 117, 141

Britânico [Jean Racine, 1669] – 37-38, *47*, *65*, 116, *127*, *128*, 137, 186

Burgraves (Os) [Victor Hugo, 1843] – 114n

C

Campiello (Il) [Carlo Goldoni, 1756] – 12

Cantora Careca (A) [Eugène Ionesco, 1950] – 59, 80

*. Estão assinaladas em caracteres redondos as páginas em que o título de uma obra é citado, e em itálico aquelas em que aparece um nome de personagem.

Casamento do Pequeno Burguês [1919-1926] – 6n

Catarina [Antoine Vitez, 1975, segundo *Les Cloches de Bâle* de Louis Aragon] – 6

Cegos (Os) [Maurice Maeterlinck, 1890] – *65*, 136, *166*

Chatterton [Alfred de Vigny, 1835] – 130

Cid (Le) [Pierre Corneille, 1637] – 35-36, 40, *44*, 46, 48, *50*, 58, *76*, 129, 136, 148, 158n, 185

Cina [Pierre Corneille, 1642] – 62, 64, *159*, *163*, 167, 171, 179

Círculo de Giz Caucasiano (O) [Bertold Brecht, 1954] – *26*, 123n

Com o Amor não se Brinca [Alfred de Musset, 1834] – *7*, *196*

Criadas (As) [Jean Genet, 1947]

D

Dama das Camélias (A) [Alexandre Dumas Filho, 1852] – 24, *89*, 102

Desconhecido de Arras (O) [Armand Salacrou, 1935] – 107

Diabo e o Bom Deus (O) [Jean-Paul Sartre, 1951] – 81

Dias da Comuna de Paris (Os) [Bertold Brecht, 1950] – 24

Doente Imaginário (O) [Molière, 1673] – 186

Don Juan [Molière, 1665] – 38, 40, 53-54, 60, 88, *89*, 158, *165n*, 174n

Don Juan Volta da Guerra [Janos Horvath, 1935-1936] – 139

Dupla Inconstância (A) [Marivaux, 1723] – 183

E

Édipo Rei [Sófocles, cerca de 425 a.C.] – 39, 40, 103n, 126

Esperando Godot [Samuel Beckett, 1953] – 132, 136, 172

Ester [Jean Racine, 1689] – 41n

F

Fâcheux (Les) [Molière, 1661] – 74

Falsas Confidências (As) [Marivaux, 1737] – 38, 76

Fausto [Wolfgang Goethe, 1808-1832] – 38

Fedra [Jean Racine, 1677] – XI, 13, 43, 55-56, 62, 65, 70, *76*, *78-79*, *81*, 85, 99, 104-109, *114*, 116-117, 118, 131, 138, *144*, 159, *160*, 166, *176*

Fé, Esperança e Caridade (A) [Janos Horvath] – 139

Fim de Jogo [Samuel Beckett, 1957] – 38, 47, 161, 177, 183

G

Gaivota (A) [Anton Tchékhov, 1896] – 79, *80*, *86*, 136

Galileu Galilei [Bertold Brecht, 1943] – 161

George Dandin [Molière, 1668] – 114

H

Hamlet [William Shakespeare, acerca de 1600-1601] – 25, *45*, 49, 51-52, 76, *89*, 106

Henri IV [William Shakespeare, 1597-1598] – 115

Hernani [Victor Hugo, 1830] – 130, 167

Homem por Homem [Bertold Brecht, 1926] – 80

Horácio [Pierre Corneille, 1640] – 138

I

Ifigênia [Jean Racine, 1674] – 128, 165, 171n

Ilusão Cômica (A) [Pierre Corneille, 1636] – 25

Insurreição (A) [Prosper Merimée, 1828] – 130

Intruso (A) [Maurice Maeterlinck, 1890] – 136, 187

J

Jogo do Amor e do Acaso (O) [Marivaux, 1730] – 183

Judeu de Malta (O) [Christopher Marlowe, 1589] – 188

Júlio César [William Shakespeare, 1599] – 138

L

Lorenzaccio [Alfred de Musset, 1834] – 43, 45, 51-52, 67, 80, *81*, *89-90*, 93, 106-107, 131-132, 143, 145, 148-155, *167*, 183, 185, *186*

Lucrecia Bórgia [Victor Hugo, 1833] – 44, 79, 107-108, 143, 147

M

Macbeth [William Shakespeare, 1606] – *38*, *46*, 115, 181

Mãe Coragem [Bertold Brecht, 1941] – 130, 143-144

Mangeront-ils? [Victor Hugo, 1886 (1867)] – 67

Marion de Lorme [Victor Hugo, 1831] – *14*, 25, 121

Misantropo (O) [Molière, 1666] – 17, *51*, 53-54, 63, *86*, 87, 174

Mitridade [Jean Racine, 1673] – *65*, *127*

Monsieur de Pourceaugnac [Molière, 1669] – *173*

O

Orage (L') [Alexander Ostrovski 1915] – 66

Otelo [William Shakespeare, por volta de 1604] – *47*, 51

Othon [Pierre Corneille, 1664] – 16

P

Parisiense (A) [Henry Becque, 1885] – 81

Pena que Ela Seja uma Puta [John Ford, 1633] – 40, 50n

Pingue-Pongue (O) [Arthur Adamov, 1955] – 120, 122, 172

Polieucto [Pierre Corneille, 1643] – XI, 135

Preceptor (O) [Jakob Lenz, 1774] – 66, 145

Primavera 71 [Arthur Adamov, 1961] – 121

Príncipe Constant (O) [Calderón, 1629] – 117

Professor Taranne (O) [Arthur Adamov, 1953] – 59, 76

Puntila e seu Criado Matti [Bertold Brecht, 1948] – 174

R

Reencontro (O) [Arthur Adamov, 1961] – 176

Rei Lear (O) [William Shakespeare, 1606] – *38*, *45*, 49, 51, 67, 78, 87, 106-107, 115, 122n, 132, 136, 140, 145-146, 171, 182

Rei se Diverte (O) [Victor Hugo, 1832] – 130

Ricardo II [William Shakespeare, 1597] – 181

Romeu e Julieta [William Shakespeare, 1597] – 37, *43*, 50

Ruy Blas [Victor Hugo, 1838] – *86*, *89*, 104, 106, 121, 130, *134*, 141, 143, 176

S

Sabichonas (As) [Molière, 1672] – 173

Santa Joana dos Matadouros [Bertold Brecht, 1932] – 130, 139

Sentido da Marcha (O) [Arthur Adamov, 1953] – 59, 76, 176

Sertório [Pierre Corneille, 1662] – 115, 128

Sexta-feira ou a Vida Selvagem [Antoine Vitez, 1974, baseado em *Sexta-feira ou Os limbos do Pacífico*, de Michel Tournier] – 33

Sonho de uma Noite de Verão (O) [William Shakespeare, 1595] – 136

Surena [Pierre Corneille, 1674] – 42, 47, 127, 144

T

Tartufo [Molière, 1664] – *51*, 53, *89*, 106, 158

Torre de Nesle (A) [Alexandre Dumas, 1832] – XI

Trabalho a Domicílio [Frantz-Xaver Kroëtz, 1969] – 123

Tragédia Otimista (A) [Vsevolod Vichnevsky, 1933-1935] – 41-42

Trapaças de Escapino (As) [Molière, 1671] – 63, *67*, *76*, 173

Troca (A) [Paul Claudel, 1901] – 103

Troianas (As) [Eurípides, 415 a.C.] – 82

V

Vida é Sonho (A) [Calderón, 1631-1635] – 141

W

Woyzeck [Georg Büchner, 1879 (1836)] – 145

1789 [Ariane Mnouchkine, 1970] – 93n

TEATRO NA ESTUDOS

João Caetano
Décio de Almeida Prado (E011)

Mestres do Teatro I
John Gassner (E036)

Mestres do Teatro II
John Gassner (E048)

Artaud e o Teatro
Alain Virmaux (E058)

Improvisação para o Teatro
Viola Spolin (E062)

Jogo, Teatro & Pensamento
Richard Courtney (E076)

Teatro: Leste & Oeste
Leonard C. Pronko (E080)

Uma Atriz: Cacilda Becker
Nanci Fernandes e Maria T. Vargas (orgs.) (E086)

TBC: Crônica de um Sonho
Alberto Guzik (E090)

Os Processos Criativos de Robert Wilson
Luiz Roberto Galizia (E091)

Nelson Rodrigues: Dramaturgia e Encenações
Sábato Magaldi (E098)

José de Alencar e o Teatro
João Roberto Faria (E100)

Sobre o Trabalho do Ator
Mauro Meiches e Silvia Fernandes (E103)

Arthur de Azevedo: A Palavra e o Riso
Antonio Martins (E107)

O Texto no Teatro
Sábato Magaldi (E111)

Teatro da Militância
Silvana Garcia (E113)

Brecht: Um Jogo de Aprendizagem
Ingrid D. Koudela (E117)

O Ator no Século XX
Odette Aslan (E119)

Zeami: Cena e Pensamento Nô
Sakae M. Giroux (E122)

Um Teatro da Mulher
Elza Cunha de Vincenzo (E127)

Concerto Barroco às Óperas do Judeu
Francisco Maciel Silveira (E131)

Os Teatros Bunraku e Kabuki: Uma Visada Barroca
Darci Kusano (E133)

O Teatro Realista no Brasil: 1855-1865
João Roberto Faria (E136)